J. eleg. g. 357 b -1

L. eleg. g. 357 b

# Dramaturgische Aphorismen.

87

BG

Gedruckt
bei Friedrich Vieweg
in Braunschweig.

# Dramaturgische Aphorismen

von

Friedrich Ludwig Schmidt
Mit=Director des Hamburger Stadt=Theaters.

Hamburg, 1820.

Bei Hoffmann und Campe.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

# Inhalt.


Seite.

Einleitung . . . . . . . . . . . . . . . . 3

Das Memoriren . . . . . . . . . . . . . . 6

Ueber Individualität und Originalität des Darstellers . . . . . . . . . . . . . . . . 20

Ueber das Studiren der Rolle . . . . . . . . 44

Das Abhalten der Proben . . . . . . . . . . 107

Das stumme Spiel . . . . . . . . . . . . . 116

Der Hang zu outriren . . . . . . . . . . . 131

Verschiedenheit der Affecte . . . . . . . . . 148

Verhältnisse der Comparsen . . . . . . . . 169

Der Standpunkt des Darstellers auf der Scene . 177

Fragmentarische Bemerkungen . . . . . . . 194

Schluß . . . . . . . . . . . . . . . . . . 232

# Dramaturgische Aphorismen.

# Einleitung.

Die Schauspielkunst erfreut sich unter allen Künsten der meisten Aufmerksamkeit; man darf die kritischen Schriften über dieselbe zu dem ausgebildetesten Theile unserer Literatur rechnen.

Unerschöpflich bleibt jedoch ihr Feld, wie die Kunst selbst. Das Interesse für dieselbe ist durch alle Stände, durch alle Länder verbreitet; denn die Welt sitzt dem Menschendarsteller zum Modell; begreiflich, daß sich Jedermann von einem bekannten Bilde angezogen fühlt.

Eine Kunst, die das Nützliche, das Angenehme, das Schöne in stetem Wechsel uns vorführt; die das thatenreiche Leben der Heroen in wenigen Stunden vor uns entfaltet; die den Vorhang vor dem Bilde zu Sais aufzurollen vermag; — ein solches Geschäft, das die äußersten Gränzen der Psychologie umfaßt, kann nicht wichtig genug behandelt werden.

So entstanden diese Aphorismen.

Der theoretische Theil der Schauspielkunst wird durch sie freilich nicht erweitert; für den praktischen hingegen dürften sie nicht ganz ohne Nutzen seyn: denn sie entsprangen aus der unmittelbaren Ausübung meines Geschäftes, und waren Erguß meiner Empfindung nach einer gespielten Rolle. Dies auch der Grund, warum dem Büchlein eine *methodische* Form abgeht. Es ist mehr eine *geschriebene* Unterhaltung, ein Gespräch, dessen Gegenstand mit jedem neuen Besucher wechselt.

Auch bin ich weit entfernt, die hier angedeuteten Ansichten für unfehlbar und abgeschlossen zu

halten; es genügt mir, wenn man sie als nicht zu verwerfende Materialien im Gebiete der Kunst beachtet.

Einige dieser Bemerkungen sind schon früher in Almanachen und Zeitschriften erschienen; ich habe das Ganze hier zu einem Strauß gewunden, und reiche ihn anspruchlos sinnigen Verwandten und Freunden der Kunst.

## Das Memoriren.

Dieser Gegenstand mag mit Recht dies Büchlein eröffnen; denn die Hauptfehler jeder Darstellung entspringen in der Regel aus einem mangelhaften Gedächtniß.

Den Dichter verwunden die Gedächtniß-Sünden zwiefach; hat es ihn doch Stunden gekostet, bis er einer Periode die bestmöglichste Rundung gab *); hat er doch selbst bedeutungslos scheinende Neben- oder Verbindungswörter mit

*) Man lese darüber Schillers merkwürdige Klage, in seinen Briefen an Dalberg. (Carlsruhe und Baden in der D. R. Marxschen Buchhandlung.)

Absicht geordnet, um Harmonie und Ausdruck der Rede zu verstärken; — darf es dem Redner erlaubt seyn, sich daraus einen beliebigen Vortrag zusammen zu würfeln?

Alles was sich gegen dieses Uebel sagen läßt, scheint überflüssig; denn dem wackern Künstler ist es längst bekannt; der Jünger hingegen verschmähe die Reminiscenz dieses Gegenstandes nicht.

Genaues Memoriren, wiewohl es gewissermaßen nur zu dem mechanischen Theile der Schauspielkunst gehört, ist dennoch als die Basis derselben zu betrachten. Es ist der Grund, auf dem das Kunstwerk aufgerichtet werden soll; wenn er wankt, sind Risse und Brüche des Gebäudes unvermeidlich.

Das größte Genie kann nichts wirken, sobald es seiner Rolle nicht gewiß ist; umgekehrt, wird man den talentlosesten Schauspieler erträglich finden, sobald er nie eines Wortes wegen in Verlegenheit geräth. Der Zuhörer fühlt eine gewisse Sicherheit in seiner Nähe, und übersieht deshalb entschuldigend das beschränkte Talent.

Die Worte der Rolle müssen den Schauspieler nie ängstigen, denn er kann sie vorher lernen; es giebt so viele Theile der Kunst, die nicht erlernt werden können, die nur das Genie erschafft, die vom Zufall und der Stimmung des Augenblicks abhangen: Blicke, Mienen, die Zügelung des Affekts, das mehr oder weniger Eingreifen in das Ganze, je nachdem eine Lücke darin entsteht. Diese Dinge erfordern einen stets wachen Sinn und die ganze Geistesgegenwart des Schauspielers. Die neuen französischen Lustspiele machen die Pflicht des buchstäblichen Memorirens um so unerläßlicher, denn in ihnen wird nicht nur im ersten Act die Exposition der Handlung gemacht: jeder Aufzug, fast jeder Auftritt, schürzt und lös't einen Knoten; nicht ein Wort darf daher dem Zuhörer verloren gehen, wenn er an der Entwickelung Theil nehmen, und nicht mißmüthig an der Darstellung werden soll. Der erste Grundsatz sey daher: jede Rolle, die schlechteste, wie die kleinste, pünktlich zu memoriren. Wer seiner Worte nicht gewiß ist, kann bei den eminentesten Ver-

diensten nichts Künstlerisches leisten; höchstens liefert er einzelne, gelungene Fragmente; seine ganze Kunst hängt vom Zufall ab; erhascht er die Worte glücklich vom Soufleur, ist es Zufall. Hat er auch Routine genug, seine Verlegenheit dabei dem Zuschauer zu verbergen, so kann er doch sich selbst seine innere Aengstlichkeit nicht verbergen, und dadurch wird das freie Spiel seiner Beurtheilungskraft unthätig gemacht.

Man sollte glauben, der Schauspieler übte keine seiner Pflichten so genau, als das vollkommene Memoriren, weil er durch Vernachlässigung desselben seine Eigenliebe selbst beleidigt. Er muß sich's nämlich gestehen, daß seine ganze Kunst auf dem guten Soufleur beruht; er ist nichts mehr als dessen Organ, und macht den Soufleur zum Disponenten über sein Spiel: schweigt das Orakel, so macht seine Kunst Banquerott.

Es ist daher dem angehenden Schauspieler nichts dringender zu empfehlen, als das Memoriren mit Sorgfalt zu betreiben. Zu schrecklich rächt sich dieser Fehler! Wer sein Gedächtniß vernach-

läſſigt, gleichſam hat einroſten laſſen, kann es **nie** wieder herſtellen. Beiſpiele davon ſind häufig. Virtuoſen in der Kunſt, auf dem Soufleur zu ſpielen, lernen viele Schauſpieler niemals ihre Rollen mit der nöthigen Genauigkeit; wollen ſie nun einmal einer vorzüglichen Rolle wegen ein Uebriges thun, ſo bringen ſie es höchſtens ſo weit, daß ſie ſie in ihrem Zimmer ohne Anſtoß recitiren können; auf der Bühne, nur eine Stunde ſpäter, verſagt das Gedächtniß wieder den Dienſt.

Ueberdem, wie ſehr verleidet man ſich durch dieſen Fehler die Ausübung ſeines Geſchäfts. Das Betreten der Bühne muß eine Empfindung hervorbringen, ähnlich dem Betreten des Gerichtplatzes. Vom eigenen Vergnügen an dem Kunſtwerke darf gar nicht mehr die Rede ſeyn; und der höchſte Lohn beſteht doch, wie ſchon Diogenes behauptete, in dem Vergnügen, das der Künſtler bei Hervorbringung eines Kunſtwerks ſelbſt empfindet.

Viele Schauſpieler erſchweren ſich das Geſchäft des Memorirens auf mancherlei Art. Da-

hin gehört, satzweise zu lernen. Das Gedächtniß kann kein Interesse an der abgerissenen Stelle finden, und faßt daher schwer auf; unvermerkt wird es hingegen gezwungen Antheil zu nehmen, wenn man die Aufgabe von Anfang bis zu Ende mit Bedacht durchliest, die schweren Perioden mehrmals, und mit der fixen Idee, sie in's Gedächtniß aufzunehmen. Man wiederhole dies Geschäft so lange man Empfänglichkeit dafür verspürt. Es erschwert ferner, wenn man die Aufgabe zu allen Tageszeiten lernt, gleichsam davon nascht; das Naschen sättigt auch hierin nicht. Eine gewisse Ordnung, die in allen Dingen fördert, muß auch hier eingeführt werden. Der ganze Vormittag, und von diesem die Frühstunde vorzüglich, sey dem Memoriren geweiht. Diese Zeit täglich und unausgesetzt; in den übrigen Stunden nie. Zu jeder Tageszeit die Rolle zur Hand nehmen, macht das Geschäft ängstlich, und so wird auch das Spiel. Die Begebenheiten des Tages zerstreuen stets mehr oder weniger, daher sey das Memoriren das erste Geschäft; jede andere Be-

schäftigung vorher zerstreut, und die Arbeit wird erschwert. Unser Sinn am Morgen gleicht der stillen Meeresfläche; wird er von den Welthändeln aufgeregt, so wogt er, wie sie, in ewigem Kräuseln fort, und der Ruhepunkt findet sich so leicht nicht wieder.

Mir schien von jeher der natürlichste und leichteste Weg zu seyn, aus dem Buche zu memoriren, nicht aus dem Stückwerk: Rolle. Indem man aus dem Buche lernt, überfliegt man auch die Reden der übrigen Personen, der Zusammenhang vermehrt den Reiz, den das Gedächtniß an dem Geschäft findet. Unvermerkt wird einem das ganze Stück so bekannt, daß man fähig ist, die Reden der Mitspieler leise nachzusprechen. Ein bedeutender Vortheil! denn man ist dadurch zu jeder Gegenbewegung (stummen Spiel) vorbereitet.

Viele Schauspieler pflegen die stärker zu betonenden Worte in ihren Rollen zu unterstreichen. Ein Verfahren, das irre leiten kann. Es verräth überdem ein Mißtrauen der eigenen Einsicht, die

ohne solche Bezeichnungen, beim Studium der Rolle den rechten Accent der Worte zu verfehlen fürchtet. Es giebt gemeiniglich nur einen richtigen Ausdruck; und wer den Geist der Worte studirt, nicht den Buchstaben lernt, wird ihn immer finden. Zu geschweigen, daß das Unterstreichen auch eine Brücke zur Faulheit werden kann; man memorirt so eine punktirte Rolle nach dem angestrichnen Ausdruck, und schlüpft über die nicht unterstrichnen Worte, als bedeutungslos, hin. Mit einem Worte, man lernt nach diesem Verfahren den richtigen Ausdruck, aber man empfindet ihn nicht.

Die Empfindung betreffend, so hat man bei dem Memoriren wohl darauf zu achten, daß uns das Gefühl nicht zu sehr übermannt. Es darf nicht sprechen wie bei der Vorstellung. Ist die Seele zu aufgeregt, so lege man das Buch schnell bei Seite, bis man seiner besonnenen Beobachtung wieder Herr ist. Die Erfahrung lehrt, daß sich das Gefühl durch zu oft vorhergegangene Reizungen abstumpft; denn oft bei derselben Stelle,

wo man auf dem Zimmer das Gefühl gewaltsam zurückdrängen mußte, versagt am Abend die Empfindung den Ausdruck.

Es ist bekanntlich der schwierigste Theil der Kunst, seine Individualität in der Darstellung zu verbergen. Man kann selbst bei dem Memoriren schon darauf hinwirken, wenn man sich nämlich vorher über die Kleidung des Charakters genau bestimmt hat. Man memorire alsdann, die Kleidung im Auge, immer fort; und die Masque erinnert unbemerkt, wie man sich, in Uebereinstimmung mit ihr, bewegen und benehmen müsse.

Der Schauspieler erschwert sich ferner das Memoriren sehr, wenn er während des Auswendiglernens die Rolle (im Geist) schon spielt. Hiezu wird man gewöhnlich hingerissen, wenn man lebhafte Charaktere, Schwätzerrollen u. dgl. zu lernen hat. Der Darstellungskreis eilt hier immer voraus; man gestikulirt, ohne es zu wissen, still vor sich hin, denkt sich lebendig die Situationen, bereitet die Mimik vor, wird oft selbst durch gelungene Züge überrascht und ergözt, und über=

läßt sich dem Triebe der Darstellung um so williger, während die Worte der Rolle mangelhaft vom Gedächtniß aufgenommen werden. Sehr natürlich: man beschäftigt sich ja bei einem solchen Verfahren nicht mit dem Memoriren, sondern mit dem Repräsentiren der Rolle. Die Worte werden gedankenlos gelesen; begreiflich, daß sie sich dem Gedächtniß gar nicht, oder nur sehr unsicher einprägen. So will der Geist, wie der Körper, wenn er genährt werden soll, sein Recht, seine Pflege, die ihm zugehörige Nahrung; jede vermischte rächt sich dort wie hier.

Das Geschäft des Memorirens ist demnach ein von dem des Repräsentirens specifisch verschiedener Prozeß. Man lese also zuerst, versteht sich, das ganze Stück, dann die Rolle, man untersuche die logische Verbindung der Konstruktionen, erwäge und bemerke, wie sich die eine aus der andern entwickelt; das ganze Fassungsvermögen muß sich hierauf koncentriren. Ich habe bei diesem Verfahren Rollen von sechs bis acht Bogen oft in einigen Tagen inne gehabt. Das

heißt, ich kannte die sichere innere Verbindung der Worte, und durfte sie in den folgenden Tagen nur einmal durchgehn, um sie mit der vollständigsten Sicherheit buchstäblich zu wissen. Selbst nach Jahren bedurfte es nur einer sehr kurzen Vorübung, um sie ins Gedächtniß zurückzurufen. So wie das unsicher Gelernte durch keine Bemühung später nachgelernt werden kann; so kann das vollständig Gelernte nie ganz verlöscht werden.

Ist nun diesem Geschäft sein erstes Recht wiederfahren, so sey das zweite: kritische Erwägung des Ausdrucks (Accents). Ich sage, kritische, denn im Allgemeinen kann man schon bei der logischen Zerlegung des Dialogs den richtigen Accent nicht verfehlen. Aber ganz anders verhält sich der Ausdruck bei der Darstellung, als bei der Lektüre. Bei dieser brauch' ich den richtigen Accent nur leise anzuschlagen; bei der Darstellung muß ich ihn laut betonen; und — wem ist es nicht bekannt, wie viel hier das mehr oder weniger dem Eindruck schadet, oft ein ganz anderes

Gefühl bezeichnet? Bei diesem zweiten Geschäft wiederholt sich nun natürlich das erste; und es ist unglaublich, wie schnell und leicht auf diese Art das Gedächtniß seine Dienste leistet. Ist man nun der Worte und des Ausdrucks Herr, so lasse man den Darstellungstrieb vorwalten. Die Krücke (das Buch oder Rolle) werde bei Seite gelegt. So wie das Kind, welches zum erstenmal ohne Leitband zu gehen versucht, auf nicht geahnete Schwierigkeiten stößt: so entdecken sich nun auch hier alle die Fälle, wo die Krücke noch nöthig ist. Man bemerke diese Stellen genau, helfe mit Eigensinn nach, und man wird endlich der ganzen Rolle mit einer solchen Sicherheit Meister seyn, daß man sie (was merkwürdig ist) fast gedankenlos ohne Anstoß recitiren kann.

Es ist gut, wenn man die Rolle nach der Vorstellung noch einmal durchliest. Nicht um sie zu memoriren, sondern um sich zu corrigiren. So lästig dies Geschäft nach einer Erschöpfung ist, so sehr belohnt es sich. Man führt sich dadurch jeden begangenen Fehler noch einmal vor,

und vermeidet ihn künftig um so sicherer. — Die Stärke des Gedächtnisses wird hier in einem bewundernswürdigen Grade sichtbar, selbst bei demjenigen, der schwer lernt. Der kleinste Verstoß, ein verfehltes Bindewörtchen wird anschaulich, indem man an die Stelle in der Rolle kommt.

Diese Art zu memoriren macht mit dem Dichter am vertrautesten. Je größer nun die Einbildungskraft des Künstlers ist, je mehr ist er von dem gegebenen Stoff erfüllt. Geladen steht dann gleichsam seine Maschine da; aber um so gefährlicher, wenn er sie nicht mit Besonnenheit zu entladen versteht. Unerläßlich ist die Bedingung, die Rolle, man habe sie noch so oft gespielt und vollkommen inne, vor jeder Wiederholung auf's neue durchzugehen. Um die Sicherheit des Spiels ist es sonst gethan. Der Worte wegen ist die Repetition der Rolle nicht allein unerläßlich: die Situationen und das Verhältniß, in welchem der darzustellende Charakter dazu steht, soll durch die Wiederholung an dem innern Sinn erfrischt vorübergeführt werden.

Deutlichkeit des Vortrags sey nächstdem ein Hauptaugenmerk. Alle Kunst und aller Kraftaufwand ist vergebens, sobald die Worte nicht verstanden werden. Das Theater gleicht dann einem Taubstummen-Institute. Doch hüte man sich vor jener Deutlichkeit, die jede Sylbe zerlegt und jedes Bindewort accentuirt.

## Ueber

# Individualität und Originalität

## des Darstellers.

---

Eine nähere Beleuchtung dieser Aufgabe muß jeder weiteren Erörterung über die Schauspielkunst vorangehn. Ohne die vollständigste Verläugnung der Individualität ist wahre Menschendarstellung nicht möglich; sie ist mindestens in keinem Falle originell.

Diese Behauptung wird auch als wahr anerkannt, und jeder Schauspieler — wähnt ihr zu entsprechen.

Es ist eine hinlänglich bekannte Wahrheit, daß man auf der Bühne sein Ich verläugnen und das des darzustellenden Charakters behaupten müsse. Selbst Stümper in der Kunst sind davon überzeugt; ihr ganzes Geschäft erinnert unaufhörlich daran. Sie wissen alle, daß das, was sie darstellen: ein Officier, Bürger oder Bauer, nicht sie selbst, sondern Charaktere außer ihnen sind.

Alle haben daher den Willen, ihre Individualität zu verbergen; aber in diesem Bestreben gerathen sie gewöhnlich auf einen Abweg: sie vertauschen die angeborne Eigenthümlichkeit mit einer (wenn ich so sagen darf) künstlich erworbenen; ihr gesundes Ich gegen eine lähmende Manier.

So lange der Darsteller nur mit der angeborenen Eigenthümlichkeit zu kämpfen hat, kann man ihn noch nicht als verloren für die Kunst betrachten. Er befindet sich gleichsam noch in dem Stande der Unschuld; bei gehöriger Leitung und anhaltender Beobachtung seiner selbst, ist er zu retten.

Unheilbar hingegen ist die künstlich erworbene Eigenthümlichkeit (Manier); sie besteht in einer schalen Heuchelei der Kunst und des Menschen und verkrüppelt Beide.

Ein solcher Darsteller, ausgehend von dem Grundsatze, daß er seine Individualität verläugnen müsse, glaubt sein Ziel dadurch zu erreichen, daß er sich eine ihm ganz fremde Natur aneignet, die er nun auf der Bühne zur Schau trägt.

Seiner eigenen Natur widerstrebt z. B. ein höfisches oder stolzes Wesen; doch bemerkt er, daß diese Eigenschaften außer und auf der Bühne den Schein von Repräsentation geben. Er zwingt sich nun, diese Formen in sich aufzunehmen. So erscheint er außer der Bühne unwahr, und auf derselben als Manierist.

Die Kunst aber hat keinen größern Feind als die Manier.

Wer an einer Manier erkrankt, ist für wahre Kunst verloren.

Vom Troß dieser Manieristen zu reden,

würde der Mühe nicht verlohnen; ihren Unwerth erkennt auch der Laie vor der Bühne.

Aber es giebt Schauspieler, die sich eine Manier mit solcher Virtuosität anzueignen wissen, daß sie sie nicht selten als eine eigene Gattung stempeln, und oft hört man sie daher nach ihrem Namen nennen. Sie haben sich ihre eigene Schauspielkunst geschaffen; und da sie sie mit Geschmack und steter Beobachtung des Schicklichen (Conventionellen) üben, so bestechen sie oft selbst das Urtheil des Kenners, der das Kunststückchen für Kunst, und die merkwürdige Manier für Originalität hält.

Mit einer bewundernswürdigen Schlauheit weiß ein solcher Künstler sein Geschäft zu treiben; er geht überall einen ungewöhnlichen Weg, um sich isolirt (nach seiner Meinung, originell) darzustellen. Doch nur für einen Abend kann es täuschen. Man wird ihn freilich immer unter allen Mitspielern einzig finden; allein diese Bemerkung führt nur zu der Ueberzeugung, daß seine Manier sich am schroffsten von allen an=

dern unterscheidet; aber da sie täglich wiederkehrt, doch nichts mehr und weniger als Manier ist.

Ich räume ein, daß seine Mittel, zu täuschen, besser seyn mögen, als die des gewöhnlichen Manieristen; aber daß Beider Mittel falsch sind, das Gebiet der Kunst nicht erweitern, die Kunstbegriffe verwirren und vom rechten Wege abführen, ist gewiß.

Soll ein Kunstwerk gelingen, so müssen die Kräfte des Schöpfers ungebunden wirken, sein Genius muß frei nach allen Seiten spielen. Ist er von seinem Gegenstande erfüllt, so wag' er es, den Charakter kühn außer sich zu gestalten, wie er ihn in sich trug; und es wird allemal ein Produkt der Originalität, wenn auch nicht in dem Ganzen, doch in einigen Theilen seyn.

Was ist nun aber fähiger, das Vergnügen an einem Kunstwerke zu erhöhen, als Originalität desselben? Besitzt sie der Darsteller, so ist es begreiflich, daß seine Kunst, mehr als irgend eine ihr verwandte, anziehen muß. Das Originelle ist ewig neu; und welchen Reiz hat nicht schon

die bloße Neuheit eines Gegenstandes. Dem originellen Schauspieler ist es daher verliehen, durch eine einzige Vorstellung eine Reihe von neuen Bildern aufzustellen; da hingegen der Maler z. B. sich nur auf einen einzigen Moment beschränken kann.

Sehr schön sagt Young: ein Originalgeist bereichert das Reich der Wissenschaften (hier der Kunst) mit einer neuen Provinz.

Darum sind selbst die Fehler des originellen Künstlers dem Kenner interessanter, als die regelgerechteste Nachahmung eines Vorbilds. Man kann den Fleiß des Copisten bewundern, aber zu keiner neuen Ansicht erhebt er uns.

Nur derjenige, der mit Freiheit eigene Gebilde erschafft, darf auf den Namen Künstler Anspruch machen. Wer die Schauspielkunst, wie die alten Dichterwerke, durch Tradition empfängt und wiedergiebt, ist nichts als ein Antiquar.

In Frankreich war dies der Fall. Dort gab der Schauspieler, der vor hundert Jahren zuerst die Rollen im Racine oder Molière spielte, die

Norm der Darstellung; und bis auf den heutigen Tag (höchstens gelang es Le Kain, die Alongenperücken und Reifröcke zu verjagen) wird das Vorbild in jeder Bewegung getreu nachgeahmt. So auch richtet sich dort der Schauspieler in der Provinz nach dem Schauspieler in der Hauptstadt. Wie dieser sich zu der Rolle kleidete, den Charakter darstellte: so und nicht anders wird er auf allen Nebenbühnen dargestellt. Die eigene Beurtheilung ist dadurch gänzlich gefangen, und das Genie durch das Joch eines fremden Gesetzes erstickt.

Die Schauspielkunst wird sehr herabgewürdigt, wenn man nur den Begriff der Nachahmung vorhandener Muster damit verbindet. Eine glückliche Copie kann freilich auch Kunstwerth besitzen, wenn das Vorbild nur dazu diente, das eigene Genie des Nachahmers zu erwärmen und zu entzünden. Wenn aber Einer nichts als der Affe des Andern ist, und ohne alles eigene Gefühl, ohne die Absicht und den Geist des Vorbilds zu ahnen, nachahmt: da gleicht die Kunst

dem Spiel der Kinder, die sich die Rollen des Herrn und Dieners zutheilen. — Die Kunst muß ewig fortschreiten, und nur indem sie immer neue Ideen erzeugt, ihre Gestalten wechselt und uns in einem Zauberkahn von angenehmen Gefühlen wiegt, wird sie zum Talisman für jeden gebildeten Geist. Der originelle Künstler besitzt diesen Talisman.

Unendlich würde der Reiz am Schauspiel erhöht werden, wenn man das mehr oder weniger Originelle, das oft versteckt im Schauspieler ruht, hervorlocken und zur Produktion bringen könnte. Nicht mehr Gewohnheit, Langeweile, oder Sucht zu gaffen, würde den Zuschauer dann vor die Bühne führen; er würde ein höheres Interesse der Kunst ahnen, Erweiterung seines eigenen Geistes empfinden, sich zu Ansichten der Dinge erhoben fühlen, die, ohne das Medium der Kunst, für ihn ewig verschleiert geblieben wären.

Wie selten gewährt eine Vorstellung diesen Genuß! Und die herrschende erworbene Eigen-

thümlichkeit (Manier) der Schauspieler ist es, die ihn schmälert, indem sie das freie Streben der Originalität unterdrückt.

Manchem Individuo fehlt es an Muth, um seine Originalität hervortreten zu lassen, mit Freiheit des eigenen Geistes zu handeln.

Auch das Vorurtheil trägt oft die Schuld. Wenn der zaghafte Originalgeist gewahrt, daß sich selbst Kunstkenner von der oben erwähnten schlauen Eigenthümlichkeit der Darsteller täuschen lassen, und sie als originelles Muster preisen; so wagt er es um so weniger, einen eigenen Weg einzuschlagen, und wird zum bequemern Nachahmen verleitet.

Ihre Trägheit würde gehoben seyn, sobald es nur gelänge, ihren Muth anzufachen. Ein gehöriger Grad von Vertrauen zu sich selbst, kann ihn befördern; doch nur die Begeisterung kann ihn entbinden, und der Beifall des Publikums ist's, der diese Begeisterung erzeugt.

Es ist ein vorzügliches Mittel, zur Originalität zu gelangen, wenn sich der Schauspieler vor

allen Dingen bemüht, seine Individualität als Mensch bis auf die Wurzel seines Stammes zu erforschen; denn erst nachdem er sein Ich vollkommen kennt, kann er wissen, wie er es nun als Künstler verbrauchen soll. Er verschmähe auch das kleinste Hülfsmittel in dieser Absicht nicht. So vermeid' er z. B. in seiner eigenen Tageskleidung zu erscheinen: sie macht seine Persönlichkeit um so kenntlicher, und die gewohnte Kleidung verleitet zu gewohnten Bewegungen, die dem Charakter oft nicht angemessen sind. Eben so beobachte man auf den Proben genau das Handhaben der Requisiten. Es ist nicht selten der Fall, daß bei dem Gebrauch solcher Aeußerlichkeiten manche Eigenthümlichkeit des Darstellers sichtbar wird, die die Kunstleistung beeinträchtigt. Sehr treffend heißt es daher in Goethes Propyläen: „Wenn der „Schauspieler auch nur einen einzigen Augen„blick seine Natur sehen läßt, erinnert er daran, „daß der Ueberrest Kunst ist. Diese Bedeutung „jedes, auch des kleinsten einzelnen Theils, diese „enge Verbindung aller, dieses genaue Zusammen-

„schließen derselben in ein engbeschränktes Ganzes,
„giebt gerade das nothwendige und wesentliche
„Gepräge eines Kunstwerks, den feinen glänzen=
„den Hauch, der es begleiten muß, wenn der fei=
„ner Gebildete (denn der andre bemerkt ihn nicht,
„oder liebt ihn nicht einmal) einen ächt künstle=
„rischen Genuß davon empfinden soll."

Um diesen goldnen Worten nachzukommen, hüte er sich insbesondere vor jeder sclavischen Nachahmung. Das Beispiel der Umgebungen, die Manier mancher gepriesenen Schauspieler, sind gewöhnlich die ersten Eindrücke, denen er sich hingiebt.

Mit diesem Akt ist seine Originalität gefesselt.

Kein Vorbild, keine Autorität, sie sey von welcher Art sie wolle, darf auf den originellen Schauspieler Einfluß haben; er selbst sey stets ein Vorbild, eine eigene Autorität.

Er mag die großen Künstler schätzen, ihre Maximen und Grundsätze zu erforschen suchen und an ihnen die Kunst studiren, so wie sie dieselbe

in der Natur studirt haben; aber was bei jenen bloß persönlich ist, muß er verschmähen, nicht sclavisch nachahmen. Die bildsame Kraft muß sich stets frei in ihm regen, und Muth muß er haben, etwas zu wagen. Es gelingt ihm vielleicht, etwas zu erreichen, was jene Muster nicht erreichten; denn die Kunst ist unendlich.

Es ist bestimmt wahr, daß viele Schauspieler auf einer höhern Stufe der Kunst stehen würden, wenn sie sich ihrem eigenen Genius freier überlassen hätten: das nachgeahmte Muster hielt sie am Boden. Sie konnten doch nur das Individuelle der Muster (was sich auf mechanische Gewohnheiten bringen läßt) nachahmen; nicht ihre Originalität, die als etwas Einziges nur dem Einzigen eigen ist. Wenn man daher einem Schauspieler ganz und vollkommen nachahmen kann, so ist dies ein Beweis, daß er durchaus nicht Original, sondern nur Manierist war.

Ein selbstständiger Schritt vorwärts gethan, ist mehr werth als meilenweit auf fremden Krücken zu hinken.

Die Sitte vieler Schauspieler, in ihren Rollen Zusätze von ihrer eigenen Composition zu machen, ist gleichfalls der Originalität nachtheilig. Denn da diese Zusätze ihre eigene Produktion sind, so werden sie täglich das Gepräge ihres Geistes, nicht den des Dichters tragen. Der Dichter aber hat durch die Wahl der Worte und Stellung der Redensarten seinen Charakter gezeichnet. Hält sich der Schauspieler genau an die Vorschrift, so wird er schon dadurch mannigfaltiger erscheinen. Getreues Memoriren kann also — freilich nicht Originalität erzeugen; doch den Mangel derselben einigermaßen verbergen.

Er soll z. B. in einer Rolle die steifen und leeren Complimente eines höflichen Amtmanns zu sagen haben. Hat er sie nicht gelernt, so wird es ihm leicht seyn, die nichtssagenden Ausdrücke durch eigene zu ergänzen; allein das Charakteristische der Complimente, die der Dichter vorgeschrieben hatte, ist dadurch verwischt und die Originalität der Darstellung beeinträchtigt.

Die Stellen einer Rolle, die Witzeleien, Per-

siflage, Hohn, Satyre enthalten, geben vorzüglich dem Schauspieler Gelegenheit, zu erproben, ob er seine Individualität in der Darstellung verbirgt. Im ruhigen Dialog hat er sich vielleicht einen gewissen fremden Schein (in der Regel einen pathetischen Vortrag) angeeignet, wodurch er, wenn auch oft falsch, doch außer sich etwas darstellt; der Ausdruck der Satyre oder der Bitterkeit überhaupt pflegt ihn plötzlich zu seiner Eigenthümlichkeit zurückzuführen, zumal wenn die Witzeleien in seinem Geschmack geschrieben sind, oder auf seine Lage passen. Man hört bei solchen Gelegenheiten die Schauspieler sprechen, wie sie (zu Hause) mit ihren Umgebungen witzeln und satyrisiren mögen. Nach Maaßgabe ihrer Bildung ist nun ihr Vortrag; und ist diese Bildung unter dem darzustellenden Charakter: eines Fürsten, Grafen, Barons, so wird man nicht diese, sondern den Schauspieler satyrisiren hören. Man prüfe in dieser Absicht die Rolle des alten Barons in Stille Wasser sind tief. Dieser Charakter steht bis zur letzten Scene in einem

neckenden Verhältniß zur Baronin. Ist der Darsteller nicht auf seiner Hut, so wird er die Baronin persifliren, nicht der Baron. Trennt er hingegen seine Eigenthümlichkeit von der Darstellung, so wird er die Aeußerungen des Hohns der Bildung eines Barons anpassen, der ein humoristischer, aber sehr besonnener Mann ist.

Das vorzüglichste Mittel, den Muth des Schauspielers, und die in ihm verborgene originelle Kraft zu wecken, ist der Beifall des Publikums. Oft hab' ich bemerkt, daß selbst unbedeutende Schauspieler, zufällig einmal durch den Beifall erhoben, einzelne originelle Züge wie elektrische Funken aussprühten.

In der Wärme des Publikums ruht der Erfolg einer Darstellung; der Zuschauer hat den Schlüssel, das Kunstwerk auf die möglichste Höhe zu schrauben, oder ganz abzuspannen.

Wie sehr könnte das Vergnügen im Schauspielhause erhöht werden, wenn man mit dem Beifall nicht geizte und ihn vorurtheilsfrei spendete. So aber wird er nur erklärten Lieblingen

zu Theil, die, einmal daran gewöhnt, ihn als einen schuldigen Tribut betrachten, und durch die reichliche Spende überreizt, nicht immer gelaunt sind, durch ein aufmerksameres Spiel zu danken.

Wenn der Zuhörer mit Recht verlangt, daß alle Schauspieler sich mit gleichem Eifer vor ihm bewegen sollen, so muß sich auch der Beifall frei äußern; das Zumessen desselben erbittert und verstockt.

Wie oft räumt man ein, daß ein unbedeutender Schauspieler diese oder jene Stelle einmal treffend gezeichnet habe; aber man steht an, ihm dafür Beifall zu zollen, weil noch Niemand ihm Beifall gab, und der Geber für geschmacklos gehalten werden würde.

Ein solcher glücklicher Augenblick des Kunstjüngers, der auf der Stelle Anerkennung und Belohnung findet, entscheidet oft für seine ganze Künstlerbahn. Er hat Muth, und dadurch viel gewonnen. Er gleicht dem jungen Vogel, der den ersten Flug aus dem Neste gewagt hat: spielend schwingt er sich nun von Zweig zu Zweig,

und wer verbietet ihm den höchsten Gipfel?

Es giebt zwar Schauspieler, die in den Beifall des Publikums keinen so großen Werth setzen; aber dies ist eine arge Heuchelei. Der Beifall ist jedem, der öffentlich etwas producirt, Bedürfniß, das Segel, das ihn weiter treibt; all' sein Streben ist ein Süchteln nach Beifall. Nur muß er den Stolz besitzen, ihn nicht auf eine unwürdige Weise zu erzielen, wie z. B. durch Kokettiren mit dem Parterre, durch Uebertreibungen, oder durch einen marquirten Abgang nach einer kräftigen Rede — wohl aber darf er durch seine Kunst auf alle ersinnliche Weise um den Beifall buhlen.

Ein großer Uebelstand ist es, daß man den Darstellern der intriganten Rollen so spärlich oder gar keinen Beifall zollt. Wie sollen sie zu origineller Kraft gelangen? Ohne ein Zeichen der Anerkennung schafft der Künstler nur halb. Das ist entschiedene Wahrheit.

Und nie mehr, als in solchen widrigen Charakteren, bedarf der Darsteller einen Beweis, daß ihm der aufmerksame Zuhörer folgt, oder seine

Zeichnung wird auf die Dauer matt und unsicher. Wer in dem Künstler den häßlichen Charakter haßt und einzig dabei stehen bleibt, kann sich zu keiner Ansicht der Kunst erheben; er gleicht dem guten Landjunker, der den Schauspieler auf der Straße mißhandeln will, weil er den Burleigh in Maria Stuart gespielt hat. Wir Alle haben ihn lächerlich gefunden.

Es ist ferner eine Ungerechtigkeit, daß man selten dem weniger bedeutenden Künstler ehrlich den Vorzug giebt, wenn er eine Rolle einmal besser spielt, als ein Gefeierter. Er steht ja ohnehin gegen den Gefeierten oft genug im Schatten. Solch ein Unrecht verwundet ihn tief; und er muß seine Kunst glühend lieben, wenn ihm nicht der Muth sinken soll. Pflicht ist es, bei dem Jünger sogar jede Spur aufzusuchen, wo er dem Gefeierten gleich kam. „Die einseitige unwillkührliche Vorliebe,“ sagt Schlegel, *) „macht „keinesweges den Kunstkenner, sondern im Ge-

*) Ueber dramatische Kunst und Literatur. I. Thl.

„gentheil, das freie Schweben über abweichenden „Ansichten, mit Verläugnung persönlicher Nei„gungen.“

So sollte auch die Macht einer schönen Rolle nie Einfluß auf das Urtheil haben; es sollte die Rolle von dem Darsteller stets zu scheiden wissen, und jedem Theile seine Einwirkung auf den glücklichen Erfolg genau nachweisen.

Wie selten geschieht das. Wie oft preis't man die Kunst des Schauspielers, weil das Interesse der schönen Rolle uns gewann.

Welch einen günstigen Einfluß die Rolle auf den Beifall hat, wird vorzüglich erkannt, wenn einem talentlosen Schauspieler einmal eine gute Rolle zu Theil wird.

Der Nimbus des schönen Charakters, in welchem der Darsteller noch nie erschien, hat hier das Urtheil bestochen. Er ist — wenn er in allen vorhergehenden, minder glänzenden Rollen wirklich schlecht war — auch in dieser schlecht und schlechter; denn der Kenner wird wissen, daß der Schauspieler nichts als das Vehikel war, durch welches

wir die Schönheit des Dichters kennen lernten, und daß diese Rolle unter den Händen eines wahren Künstlers, noch unendlich anziehender erschienen seyn würde.

Im Gegensatze giebt es Rollen, die vom Dichter ganz vernachlässigt sind und einzig durch die Kunst des Schauspielers Geist und Leben erhalten. Eine solche Darstellung ist alsdann ein Meisterstück, sie beurkundet am innigsten den Beruf zur Kunst. Aber wenn das Urtheil im ersten Falle den Schauspieler mit der Rolle oft zu verwechseln pflegt, so verwechselt es im zweiten die Rolle mit dem Schauspieler.

Was übrigens die Originalität des Darstellers anbetrifft, von der in diesem Abschnitt insbesondere geredet wurde, so werden freilich alle künstliche Behelfe nicht ausreichen, sie zu erwecken, wenn nicht mindestens eine Anlage dazu im Gemüth vorhanden ist. Die Wissenschaft der Schauspielkunst kann gelehrt, aber die Kunst selbst nicht erlernt werden. Den Funken des Genies kann kein Prometheus dem Himmel entwenden; nur

als Geschenk verleiht ihn die Natur; und wer im Besitz dieser Göttergabe ist, wird originelle Zeichnungen liefern, selbst bei dem Mangel wissenschaftlicher Bildung.

Ein solcher Darsteller ahnet die Gefahr seines Weges nicht; er besitzt Phantasie und ist aus unmittelbarem Gefühl seiner Sache gewiß; so ist ihm diese zur andern Natur geworden, und die Freiheit seines Handelns befördert den genialen Aufschwung. Keine Regel, keine wissenschaftliche Ansicht fesselt seinen Willen, alle Theorien sind ihm fremd; er kennt kein Band und folgt seiner eigenen gesunden Ansicht. Bemerken wir auch noch Härte in den Theilen, so ist doch das Ganze einzig und zieht uns an; denn jedes Original hat etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die gelungenste Nachahmung nicht hat.

Ein solcher Darsteller wird die Frage: warum er gerade so gespielt hat? dadurch beantworten, „daß er nicht anders spielen könne." Er hat keinen Wegweiser als sein Gefühl; aber eben in diesem dunklen Gefühle schläft das ganze Universum,

und der leiseste Anklang desselben bevölkert seine reizbare Phantasie mit Riesengestalten.

Der regste Sinn für das Schöne wohnt also in ihnen; und Künstler dieser Art thun oft Wunder in der Kunst. Im Gefühl ihrer Kraft wagen sie Zeichnungen, woran der wissenschaftliche Schauspieler, bei dem der Verstand vorherrschender als das Gefühl ist, stets das Lineal der Reflexion hält. Dieser kennt die Gefahr der Bahn, worauf er wandelt; seine Zeichnungen sind daher stets bemessen, geregelt, aber nicht immer originell oder genialisch. Jener schreitet leicht und sicher einher, und das Glück begleitet in der Regel den Muth. So wie der Knabe, der vorsichtig das junge Eis prüft und sorglich weiter wandelt, durchzubrechen pflegt; der Muthige hingegen leicht darüber hinschlüpft.

In keiner Kunst nun scheint der Muth nöthiger zu seyn, als in der Schauspielkunst; ihre Schöpfung ist nicht festzuhalten, und wie die des Malers nach- oder auszubessern. Der Augenblick entscheidet, mit Bestimmtheit muß also ge-

zeichnet werden; und da diese Kühnheit dem gebildeten Individuo oft fehlt, so ließe sich die paradoxe Erscheinung dahin erklären, daß der Mangel an wissenschaftlicher Bildung, ein (wenn ich mich so ausdrücken darf) blindes Zutappen — wenn nicht erforderlich ist, doch günstig seyn kann, um originelle Darstellungen zu schaffen.

Ich weiß, daß sich für und gegen dieses Raisonnement gar manches einwenden läßt; daß es z. B. vorzuziehen ist, die Charaktere eher zu schwach, als zu stark zu zeichnen; denn das zuviel ist nicht zurückzunehmen, das zuwenig kann verstärkt werden; so wie grelle Farben dem Auge unangenehmer sind, als zu schwache Tinten.

Es bedarf ferner keiner Erwähnung, daß ein solches Originalgenie, wenn es auch wissenschaftlich ausgebildet ist, freilich eine höhere Staffel der Kunst ersteigen würde.

Wo hingegen kein Genie und Gefühl, nur Verstand und Talent ist, da wird das gebildetste, im ewigen Kampf zwischen Kunst und Wissenschaft, die durch eine weite Kluft von einander

gesondert sind, immer von dem rohen Originalgeiste überflügelt werden.

Jedoch verhüte Melpomene und Thalia, daß sich jene Kunstjünger hinter diese Auslegung verstecken, denen weder Gefühl noch Phantasie, sondern nichts als reine Unwissenheit und ein tölpisches Zutappen eigen ist, sonst würd' es an originellen Tölpeln auf der Bühne nie fehlen.

## Ueber das Studiren der Rolle.

Eine Sache, die vorzüglich den angehenden Schauspieler ängstigt, ist das sogenannte Studiren der Rolle. Es ist hier nicht die Rede von dem Mißbrauch dieses Ausdrucks (schläfriges Durchlesen der Rolle wird auch wohl studiren genannt); sondern von dem jungen, lernbegierigen Manne, der mit feurigem Willen sein Geschäft umfaßt. Er begreift, daß Memoriren kein Studiren ist, und bangt sich, da er das Letzte nicht anzufassen weiß. Da recitirt er eine Stelle in allen Tonarten, schreitet dabei mit gespreitzten Armen im Zimmer einher, versucht auch wohl

vor dem Spiegel eine Scene. Dem jungen Genie genügt das eine so wenig als das andere. Höchstens hat er sich dadurch für die äußere Haltung des darzustellenden Charakters etwas angeeignet; aber was dieser Haltung Leben und Wahrheit bei der Ausführung geben soll: die innere Verbindung, des Mikrocosmus untrüglicher Born — dahinein vermag er nicht zu blicken, da heraus kann er nichts studiren, denn ihm mangelt noch die Kenntniß der Welt und des Menschen; von der Erfahrung kann er auch nichts abstrahiren, wenn er kein musterhaftes Vorbild findet; vergleichen möchte er seine Schöpfung gern; nicht um nachzuahmen (das Genie bricht seine eigene Bahn), sondern um zu prüfen — er kann es nicht und zweifelt an seinem Studium.

Es giebt einige Hülfsmittel, die den wackern jungen Mann hierin bedeutend unterstützen können. Er bilde seinen Geschmack und erweitere die Ansichten seines Geistes, durch eine zweckmäßige, ununterbrochen fortgesetzte Lectüre; der einzige Born, aus dem der Jüngling schöpfen kann,

da ihm Erfahrung mangelt. Doch lese er mit Auswahl. Er ist leider oft genug gezwungen, seinen Kopf mit so manchem verunglückten Drama anzufüllen. Eine gewählte Lectüre muß der Hüter seines richtigen Geschmacks seyn. Der stete Umgang mit den Musen wird seine Natur veredlen, ihm neue Welten öffnen. Sein Wahlspruch sey: „Was haben die Menschen doch Schönes ohne die Grazien und Musen!"

Um die Werke der besten Dichter dauernd zu genießen, excerpire der junge Künstler die vorzüglichsten Stellen. Eine Beschäftigung, die besonders zu empfehlen ist. So ein Manuscript wächst nach und nach zu einem geistigen Schatze heran, der ihm bleibt, wenn die metallnen schwinden.

Was in einem alten Werke*) zur Empfehlung der Lectüre gesagt wird, verdient hier wiederholt zu werden. „Das Lesen vergnügt,

---

*) Some Remains of the most ingenious and excellent Lady Grace Gethin, lately deceased. London 1700.

„ziert und macht geschicklich. Es verbessert die „Natur, und Erfahrungen bringen Vollkommen„heit. Arglistige verwerfen, Einfältige bewundern „es; Kluge wissen es zu benutzen. Manche Bü„cher müssen, wie manche Speisen, nur gekostet, „andere aber genossen und verdaut werden. Le„sen macht gelehrt, das Gelesene vergleichen, macht „geschickt, das Schreiben macht gründlich und ge„nau. Wer wenig lies't, hat viel Kunst nöthig, „zu verbergen, daß er nicht viel weiß. Die Ge„schichte macht weise, die Dichtkunst witzig, die „Mathematik subtil, die Philosophie denkend, die „Moral ernsthaft. Dem Verstande kann nichts „Schwierigkeiten geben. Jeder Geistesmangel fin„det in der Lectüre ein Arzneimittel."

Dem Schauspieler ist vorzüglich das Studium der Geschichte zu empfehlen; er findet dort auf einem Blatte oft mehr Menschenkenntniß, als in ganzen belletristischen Büchern. Ein solches Blatt möcht' ich z. B. in Robertsons Geschichte der Regierung Kaiser Karls des Fünften, zweiter Theil, pag. 323, bezeich-

nen. (Pescåras Verhåltniß zu dem Kanzler Morone.) Es kann den jungen Schauspielern nicht dringend genug angerathen werden, daß sie sich, auch außer der Ausůbung ihrer Kunst, stets geistig beschåftigen mögen. Indem eine solche Beschåftigung sie einerseits von der Handwerksgesinnung und von dem kleinlichen Spiel, das Neid, Mißgunst und Klatscherei zu treiben pflegen, abzieht, gewinnen sie andrerseits eine universellere Ansicht der Dinge, hången sie nicht mehr egoistisch an Kleinigkeiten, machen sie sich los von den persönlichen Berechnungen, deren verkehrte Schlůsse so manche Stunde des Kůnstlers trůben.

Ein zweites Hůlfsmittel bei seinem Studium sey ihm ein gebildeter Freund. Er wird ůberall wohl eine verwandte Seele finden, wenn es ihm nur zu suchen gefållt, wenn er den geistigen Genuß dem Sinnlichen vorzieht. Es ist beinah unmöglich, daß er ohne eine solche — geistige Wache, möcht' ich sie nennen, Fortschritte in der Kunst machen kann. Was soll den jungen Schauspieler ůber sich belehren? Die gewöhnlichen Mittel rei-

chen nur bedinglich aus. Der Beifall führt oft irre. Die Tagskritik kann, des ihr angewiesenen beschränkten Raumes halber, nicht immer erschöpfend den vorliegenden Fall verhandeln.

Nur ein Freund, der sein Bestreben täglich beobachtet, seine Fortschritte von Stufe zu Stufe begleitet, und den kleinsten Mißgriff nicht ungerügt hingehen läßt, ihn theoretisch und — wo möglich, praktisch belehrt. — Nur ein solcher Freund kann ihn weiter fördern auf der Bahn der Kunst. Nur muß sein Tadel nie verdrießen, oder — was noch bestimmter ist — ihn scheu und verlegen auf der Bühne machen; sonst ist der Zweck verfehlt. Es giebt Beispiele, daß sich junge Schauspieler nach solchen Anweisungen eher verschlimmert als verbessert haben; sie wollen sich nun mit Gewalt in eine andere Form zwängen, etwas erkünsteln, und verfallen darüber in Ziererei.

Das Bedürfniß einer solchen Anweisung verliert dadurch nichts von seinem Gewicht. Jene Individuen wissen sie nur nicht anzuwenden, und

beweisen dadurch, daß ihnen der richtige Kunstsinn, Geschmack und vielleicht alle Vorkenntnisse fehlen.

Die Künstelei in der Kunst ist einer der verderblichsten Abwege, auf die der Schauspieler gerathen kann. Dieser Fehler entspringt gewöhnlich — so sonderbar die Behauptung scheint — aus zu großem Fleiße, und pflegt den nicht mit Genie begabten Künstlern eigen zu seyn; durch eine erschöpfende Theorie glauben sie den Mangel zu ergänzen. Sie begehen nie einen Fehler in dem Mechanischen ihres Geschäfts. Die Worte der Rolle wissen sie mit der größten Sicherheit. Da sie in diesen Dingen und in allem was Convenienz heißt, und was sich von dem Geschäft des Künstlers erfahren (lernen) läßt, viele ihrer Kunstverwandten übertreffen, so überreden sie sich vollends, daß sie jeder Kunstaufgabe genügen; und wenn sie ihren eisernen Fleiß gegen die Nachlässigkeit mancher Mitarbeiter auf die Wage legen, so scheint ihnen die Trüglichkeit ihres Schlusses unmöglich. Ihre Unermüdlichkeit ist aller-

dings höchst achtungswerth; soll sie aber in künstlerischer Hinsicht auch zweckmäßig werden, so muß in der Darstellung der bemessene Fleiß, das — Auspunktiren jeder Bewegung nicht sichtbar seyn. Die Regeln muß der Künstler so leicht und sicher handhaben, wie ein guter Klavierspieler die beste Methode: er fliegt durch alle Octaven, ohne einen Finger falsch zu appliciren.

Je mehr der ängstlich fleißige Darsteller von der Größe seiner Aufgabe erfüllt ist, um so größern Anlauf pflegt sein Studium zu nehmen. Da wird jedes Wort, der Ausdruck jeder Sylbe gewogen, und der Fleiß, die Begierde, jeder Sylbe zu genügen, ist so sichtbar, daß jedes einzelne Wort zerlegt und mit Nachdruck begleitet wird; so, daß zuletzt Alles Nachdruck wird, und aller Eindruck darüber verloren geht. Der Tag der Vorstellung ist diesen Künstlern ein Feiertag. Man erzählt von einem Solchen eine Anekdote: Hatte er Abends einen König zu spielen, so mußten seine Kinder als Pagen ihn den ganzen Tag bedienen. Se. Majestät sprachen über Tafel wenig

Worte; eine Miene, ein Fingerzeig deutete nur an. Auch pflegte er stundenlang vor Anfang des Stücks schon völlig kostümirt zu seyn, und ohne ein Wort zu sprechen, die noch dunkeln Hallen des Theaters zu durchwandeln, um sich in Charakter zu setzen, und insbesondere gewisse Aeußerlichkeiten historischer Personen mühsam einzuüben. Was als Nebensache dem Charakter inhärirt, ward als Hauptsache behandelt. Ein seelenvoller Vortrag, Wahrheit des Ausdrucks, die von innen herauskommen muß, verschmähen solche Behelfe, und verlieren nichts dabei, ob z. B. Julius Cäsar sein Haar von hinten nach vorne, oder umgekehrt zu streichen pflegte. Was Tiek in Sternbalds Wanderungen (zweiter Theil, pag. 236.) sagt, paßt treffend auf ein solches Verfahren. „Was das schlimmste ist," sagt er, „so suchen „jene Leute, die sich für Künstler wollen halten las„sen, noch allerhand Seltsamkeiten und auffallende „Thorheiten zusammen, um sie recht eigentlich zur „Schau zu tragen, als Orden oder Ordenskranz, da„mit man sie in der Ferne gleich erkennen soll."

Einen schroffen Gegensatz dieser Kunstpedanterei bildete Schröder. Er erzählte mir einst, daß er in der Darstellung des Lears über eine wichtige Neuigkeit mit Jemand hinter der Scene gesprochen, und aus derselben Unterredung unmittelbar mit den Worten auf die Bühne gestürzt sey: Blas't ihr Winde und zersprengt eure Backen ꝛc. Man weiß mit welcher Wirkung. Schröder war überhaupt jeder Künstelei und Ziererei so sehr Feind, daß er behauptete: In jeder Stunde zur Tags- oder Nachtzeit, in trüber oder angenehmer Stimmung, müsse der Schauspieler seine Rolle gleich gut spielen können. Man muß ihm beipflichten, wenn man einräumt, daß Kunst ein reines Können, ein unbedingtes Schaffen ist. Etwas zu seyn scheinen, was wir nicht sind, ist ja das Wesen unsers Geschäfts. Die Fähigkeit etwas außer uns hinzustellen, wozu die außerordentlichsten Geistesgaben erforderlich sind, erwirbt uns lediglich das Prädicat: Künstler.

Man folgre jedoch aus diesen Behauptungen

nicht, daß jeder Ernst der Vorbereitung überflüssig sey. Um das Studium der Rolle möglichst zu vereinfachen, möcht' ich ein zweckmäßiges Mittel empfehlen. Man beantworte sich vor allen Dingen die zwei einfachen Fragen:

Was bist du? und was willst du?

Erörtern wir einmal obenhin diese Fragen als Hypothesen. Also — was bist du? Ein Graf. Die äußere und innere Haltung entspreche demnach einem durchaus gebildeten Mann. Hier ist die Norm für die Gestalt, die man zu zeigen hat.

Was will dieser Graf? Will er betrügen, oder wird er betrogen?

Im ersten Fall dürfte sein Bild schlau, bemessen, lauernd, sein Gang leise, all' seine Gesten behutsam seyn. Im zweiten Fall wird er sein Auge, als den Spiegel der Seele, überall rein und milde zeigen; selbst in seinem Zorn wird man stets den gebildeten Mann erkennen, der sich in keinem Verhältniß des Lebens vergessen darf. Wie so ganz anders würde zum Beispiel der ge-

wöhnliche Mann, oder gar der ungebildete, der rohe, zürnen.

Allerdings lassen sich diese Fragen sehr erweitern und durch Sylbenstecherei gar schielend machen. Es kann derselbe Graf Betrüger und Betrogener seyn. Aber man verfolge nur für alle Fälle die obige Erörterung, und man wird finden, daß sich — mindestens alle Hauptumrisse unter diese zwei einfachen Fragen bringen lassen.

Ein Beispiel wird dies Verfahren noch deutlicher machen. Es sey Molly in Lohn der Wahrheit. Was ist sie? Ein einfach, bürgerlich erzogenes Mädchen. Was will sie? Sich die Finger wund spinnen, um ihrer armen Mutter eine heimliche Freude durch den kleinen Erwerb zu bereiten. — Wenn dieses Mädchen nun in einem eitlen Anzuge erscheint, und die einfachsten, herzlichsten Aeußerungen im Tragödienstyle spricht, so ist jede Wahrheit dahin. Man wird weder sehen was sie ist, noch was sie will, oder vielmehr fühlen, daß sie das nicht ist was sie seyn sollte.

Wem indeß diese — lakonische Theorie nicht genügt, wer das Bedürfniß hat, den darzustellenden Charakter genau zu zerlegen, der schreibe eine kritische Zergliederung darüber nieder, erprobe ihre Wahrheit in der Darstellung, und berichtige die Irrthümer nach derselben.

Ich gebe hier ein Schema zu einer solchen Aufgabe. Der Gegenstand sey

Der Charakter des Marinelli.

Daß dieser Charakter ein werthvoller Vorwurf des Studiums ist, beweisen schon seine Repräsentanten, die er von jeher auf der Bühne fand. Schröder, Iffland, Großmann haben ihn gespielt.

Der Letztere war unbedingt das Vorbild eines Marinelli; er ist bis jetzt von Keinem erreicht, viel weniger übertroffen. Freilich unterstützte ihn seine Eigenthümlichkeit: er war ein geborner Hofmann. Hiezu kam sein überwiegender Verstand, eine unermeßliche Klugheit, die er bis zur Schalkheit steigerte. Sein satyrisches Lächeln, sein stechender Blick, waren beredter als alle Worte,

und — wo es seyn mußte — vernichtend. Demnach läßt sich seine unnachahmliche Darstellung des Marinelli mit zwei Worten bezeichnen: galant und boshaft spielte er ihn; aber das Boshafte war überall so galant, und das Galante wiederum so boshaft, daß der mäandrischen Verschlingung dieser Eigenschaften jeder Gegner erlag; er spielte gleichsam mit seiner Beute, wie man vom Basilisk erzählt, der durch den Athem seinen Raub an sich zieht und durch den Blick tödtet.

Eine Vorschrift über die Art und Weise jeder Gestikulation *) ist — fast überall — unstatthaft; auch die scharfsinnigste ist trüglich, und wäre sie es auch nicht, so macht die ängstliche Befolgung einer solchen Vorschrift den Darsteller nicht selten zur Pagode.

Mit mehrerer Sicherheit läßt sich der mimische Theil des Marinelli entfalten; er ist Spiegel des Gemüths und muß demnach, wenn das Gemüth von dem Gegenstande rein erfüllt ist, sich überall gleich auf dem Gesicht ab-

*) Einige Worte darüber in einem der folgenden Abschnitte.

drucken *). Ist der mimische Ausdruck der rechte, so ist auch die Richtigkeit der Gestikulation verbürgt; denn sie steht im stillschweigenden Vertrage mit der Mimik, und erfüllt ihre Vorschriften unbedingt.

Ueberhaupt aber vermeidet der intrigante Charakter ein Umhergreifen außer sich; die ganze Gestalt pflegt geschlossen zu stehen, während das Gesicht, als ein stets lauernder Wächter, von oben herab sie bewacht. Er bezeichnet durch eine Miene, wozu Andre Händ' und Füße, den ganzen Körper in Bewegung setzen; aber diese Miene umschreibt oft so viel, daß der kalte Beobachter vor der bodenlosen Verschlagenheit erschrickt und unwillkührlich sich abwendet.

Außer dem Gesicht ist der Zeigefinger der sprechendste Theil des Intrigants. Unzählbar sind die deutenden Bewegungen desselben. Er dreht

*) Personen, deren Individualität dem Ausdruck der Empfindungen widerspricht, gehören nicht auf die Bühne. So finden wir im Leben Menschen, die weinend die Miene des Lachens zeigen.

sich, wie die Wünschelruthe, stets nach der anziehenden Stelle, und wird er drohend gegen den Gegner erhoben, so ist sein Sturz unterschrieben.

Ruhe des Körpers und Leben des Gesichts, sind demnach die Eigenschaften eines verschlagenen Menschen.

Aber diese Ruhe sey nicht Schlaf; dieses Leben nicht Grimasse.

Der Mißbrauch oder das Mißverstehen dieser Eigenschaften, hat vorzüglich die irrigen Grundsätze in der Darstellung intriganter Charaktere veranlaßt. Zwei solcher Darstellungsarten sind besonders überall sichtbar geworden: der Intrigant erscheint entweder durchaus kalt, untheilnehmend, fast leblos; oder ungezähmt, regsam und grimassirend. Ueber die letztere hat die Kritik längst den Stab gebrochen, die erstere hingegen oft in Schutz genommen. Die besonnene Vermischung dieser beiden Arten, scheint mir in der Natur eines verschmitzten Charakters zu liegen; und diese Theorie wollen wir jetzt an dem Charakter des Marinelli erproben.

Die Wahrheit derselben bestätigt sich bei ihm um so mehr, denn Marinelli ist ein Italiener. Es ist bekannt, daß der Italiener der beredtste Mime ist, und daß seine Pantomimen so bestimmt als bedeutsam sind.

Engel behauptet in seiner Mimik (1ster Theil, pag. 92.), daß der Italiener überhaupt viel und sehr bedeutend und lebhaft mit Geberden spricht *).

---

*) Der Verfasser hat darüber eine merkwürdige Erfahrung gemacht. Er traf auf einer Reise mit einem Italiener zusammen. Man war bereits vier und zwanzig Stunden gefahren, und noch hatte Niemand ein Wort von ihm gehört. Anfänglich vermuthete ein Jeder, er würde die deutsche Sprache nicht reden können; allein er sprach sie, wie sich nachher beim Abschiede erwies, sehr gut. So vielfach nun auch der Stoff der Unterhaltung gewählt wurde, um ihn zur Sprache zu bringen, unser Mann blieb stumm. Hingegen sprachen seine Mienen, besonders wenn von den Zeitbegebenheiten die Rede war (Napoleon herrschte noch), so lebendig, bedeutend und wahr, daß uns kein Zweifel über seine Meinungen und Ansichten übrig blieb. Oft war unsere Rede so an ihn gerichtet, daß zur Verständigung von seiner Seite Worte unumgänglich erfor-

Der Mißbrauch, den die grimassirenden Afterkünstler mit diesem Geberdenspiel von je getrieben haben, hat manche würdige Künstler zum entgegengesetzten Extrem verleitet; sie verschmähen jeden Gebrauch der Geberde, ihr Vortrag ist absichtlich ton- und bedeutungslos; gleichgültig und schlaff tragen sie sich durch das ganze Stück. Allerdings imponirt diese Darstellungsart — (zu-

derlich waren. Bei solchen Fällen machte seine Mimik Meisterstücke. Er zog langsam die Achseln, dann bog er den Kopf, während der Mund erzwungen lächelte, über die rechte Schulter, und indem er ihn in dieser Richtung festhielt, drehte sich sein großes Auge von der rechten nach der linken Seite, verweilte dort starr und umschrieb dann mit Blitzesschnelle einen Kreis, worauf der Kopf in seine grade Stellung wieder rückte und bejahend nickte; rasch aber öffnete er hinterher den Mund und blickte zweifelnd, als wolle er sagen: ich kann mich irren. — Offenbar traute uns der Mann nicht. Für Worte hätte er verantwortlich werden können; die Mimik war zollfrei. — So sondirt auch der Intrigant durch eine gewagte Miene seine Umgebungen. Sieht er, daß man darauf eingeht, so wagt er Worte, die zu früh gewagt, ihn hätten stürzen können.

mal wenn dem Künstler ein Ruf vorangeht), jedoch nur auf den ersten Augenblick. Auf die Dauer schläfert sie ein. Man vermißt die nöthige Lebendigkeit des Gemäldes, dem alle Drucker fehlen, und verurtheilt das Stück, weit entfernt, die eigentliche Ursache da zu suchen, wo sie liegt.

Theaterruhe ist keine physische Ruhe. In dieser kann todesähnliche Auflösung, in jener muß immer noch Leben sichtbar seyn, das der künstlichen Ruhe zum Grunde dient und wodurch sie als Zweck erscheint. Zwecklose Ruhe ist also ein geistiger Charaktermord.

Wenn der Grimasseur ein Afterkünstler genannt wird, so mag man seinen Antipoden einen Hyperkünstler nennen: er behandelt zu zahm seinen Stoff, verliert sich in Subtilitäten. Oft auch glaubt er durch ein absichtlich mildes Spiel den Charakter zu veredlen, und somit eine Hauptforderung der Kunst zu erfüllen. Aber es ist ein Irrthum, wenn der Künstler glaubt, den Bösewicht durch moralische Veredlung zu idealisiren. Moralische Veredlung darf nie auf Ko-

sten der Wahrheit des Charakters geübt werden. Den Bösewicht qua Bösewicht zum Ideal erheben, d. h. seine Eigenschaften und die Aeußerungen derselben von den Schlacken der gemeinen Menschheit reinigen, und ihn so isolirt, erhaben über die Natur der gewöhnlichen Bösewichter aufstellen, das ist hier das Geschäft der Kunst, die durch diesen Prozeß Wahrheit im Ideal und Ideal in Wahrheit aufstellt.

Die Natur des Bösewichts an sich, schließt überhaupt den Begriff wahrer Ruhe aus. Er brütet stets über Gräuel, hat sie begangen oder will sie begehen. Dies Geschäft erhält sein Inneres in steter Spannung, und eben das Bestreben, diese Spannung nicht äußerlich zu verrathen, erhält seine Larve in Bewegung. Je höher nun die intellectuelle Bildung des Bösewichts ist, je glücklicher wird er die Spannung mit der Ruhe zu verschmelzen wissen, aber immer wird sie in gewissen Augenblicken sichtbar seyn.

Ob Marinelli die Geistesbildung seines fürstlichen Freundes besitzt, bezweifl' ich; wenigstens

läßt sich durch nichts vermuthen, daß er fähig wäre, eine ähnliche Unterredung, wie jener mit dem Maler Conti, zu führen *). Sagt doch selbst der Prinz, als er Marinelli kommen hört: „Hätt' ich ihn doch nicht rufen lassen! Was für einen Morgen könnt' ich haben." Eine Aeußerung, die nicht Statt fände, wenn er glaubte, das Gespräch in Conti's Sinne mit Marinelli fortsetzen zu können, oder wenn er eine Uebereinstimmung mit seinen Empfindungen bei ihm voraussetzte. — Der Prinz hat ihn ja auch rufen lassen, um sich zu zerstreuen; er soll mit ihm ausfahren, ihn amüsiren; und man weiß wie unentbehrlich solche Geschöpfe im Hofleben sind: man will dort stets von aufgeweckten Geistern umgeben seyn, daher gilt ein schimmernder Einfall oft mehr als ein guter; der beste

*) Wiewohl einer meiner gelehrten Freunde, dessen Urtheil ich übrigens sehr schätze, von dieser Ansicht abweicht. Verschiedenheit des Urtheils darf sich jedoch grade an Gegenständen dieser Art versuchen, und Consequenz erhöht dasselbe.

Gedanke scheint flach, wenn er nichts als Verstand ausspricht. Grundsätze werden nicht selten Pedanterei genannt. Für diese Seite des Hoflebens ist ein Marinelli wie geschaffen; daher ist er ein glänzender Gesellschafter und unbedingt ein Muster in allem was conventionelle Bildung genannt wird, d. h. in Marinelli's Sinn: er weiß Tugend und Laster, Wahrheit und Betrug so zu vermählen, daß sie einerlei Gesicht, Sprache und Farbe haben. Seine Selbstverleugnung kostet ihm nichts, denn sie sitzt nur auf seinen Lippen; er weiß sich obenein für seine Verstellung reichlich zu entschädigen, indem er unter dieser Masque jeder bösartigen Leidenschaft fröhnt, jeden noch so verworfenen Anschlag ausführt und mit der frechsten Stirn noch Belohnung dafür fordert. Wiewohl er aber all' seine Fähigkeiten auf die Kunst zu betrügen verwendet, so bleibt er doch noch weit hinter dem Ideal eines ausstudirten Betrügers. Dieser weiß das äußerliche Ansehn edler Grundsätze und tadelloser Sitten mit Vollkommenheit und selbst besser als der edle Mann zu be-

haupten. Wie *oft* aber und an wie *vielen* Stellen erkennt man in Marinelli den *stümperhaften* Schurken; nimmermehr würde ein *feiner* Betrüger das Zweigespräch zwischen Odoardo und Orsina zugegeben haben (wie späterhin gezeigt werden soll), und eben so wenig mußte er zugeben, daß in der letzten Scene Emilia *allein* mit ihrem Vater sich bereden darf. Wie beschränkt, wie hülfsbedürftig erscheint sein Geist, wenn wir uns dagegen an die unerschöpfliche Verschmitztheit des Shakespearschen *Jago* erinnern. — Marinelli's intellectuelle Bildung, seine seichten Ansichten des Lebens verrathen sich schon in den ersten Reden. Appiani scheint ihm nämlich deshalb kaum mehr des Erwähnens werth, weil durch seine Heirath der Zirkel *der ersten Häuser* ihm nun verschlossen ist. Das kleinliche Ceremoniell ist der winzigen Seele das Größte. Wie beschämt ihn der Prinz auf der Stelle, indem er antwortet: „*Mit euren ersten Häusern! in welchen das Ceremoniell, der Zwang, die Langeweile, und nicht selten die Dürftig-*

keit herrscht." — Wie verächtlich behandelt ihn der Prinz durch das ganze Stück, welches er, ungeachtet Marinelli zum Kuppler von ihm gebraucht wird, nicht thun würde, wenn er überlegne Geistesgaben, die stets Achtung gebieten, bei ihm voraussetzte. Alle Personen des Stücks mißhandeln deshalb gradezu den schalen, flachen Hofmann. Appiani nennt ihn ohne Umstände einen Affen — Orsina spielt mit seiner Erbärmlichkeit — Odoardo sieht ihn durch und durch — Claudia insbesondere nennt ihn einen feigen, elenden, nichtswürdigen Mörder, einen Abschaum aller Mörder und Kuppler, dem sie den höchsten Grad der Verachtung beweis't, indem sie geneigt ist ihn anzuspeien. Sogar der Bandit Angelo behandelt ihn cavalierement, indem er ihm eine empörende Vertraulichkeit bezeigt. „Ich will Ihre Kundschaft verlieren" sagt er zu ihm. Und „Wenn wieder was vorfällt, Herr Kammerherr — Sie wissen, wo ich zu erfragen bin." — Nur Einer scheint ihn

zu achten, oder auch nur zu fürchten: sein Bedienter, Battista *).

Ihm bleibt daher nur eine einzige Barriere, wohinter er und jeder vornehme Mann sicher ist: die berechneteste, gewandteste Behauptung der conventionellen Bildung, nur diese öffnet ihm die Thür des Palastes.

So weit meine Bemerkungen im Allgemeinen über den Charakter des Marinelli; übrigens gehört es nicht wesentlich zu unserer Untersuchung, ob Marinelli wirkliche und mehr oder weniger Geistesgaben besitze; den Zuschauer interessirt vom Marinelli nur das was von ihm erscheint. Und er erscheint ihm, vom ersten bis zum letzten Worte seiner Rolle, aus keinem andern Gesichts-

*) Eine ähnliche Ansicht dieses Charakters deutet auch der Professor Meyer in F. L. Schröders Leben an: 1ster Theil, pag. 232. Ein höchst verständiges und auf praktische Philosophie begründetes Werk, das als Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers, jedem der Kunst Beflissenen oder Befreundeten, eine reiche Ausbeute für alle Zeiten gewährt.

punkte als aus dem oben angedeuteten, und nach diesem Maaßstabe wollen wir nun seine Rolle Schritt vor Schritt begleiten.

Wenn sich an einem Hofe, wo ein Camilla Rota geachtet wird, ein Schurke wie Marinelli einschlich, so muß dieser wahrlich die feinste Masque besitzen. Die sorgfältigste Haltung muß sich demnach in seinem Anstande und die verführerischste Gewandtheit in seiner Rede ausdrücken. Ein Blick, ein Accent, ein Halt, ein Weitereilen oder ein Verweilen auf den Worten, dadurch eben vergiftet Marinelli seine Reden, dadurch giebt er ihnen die vielseitige Deutung und sichert sich einen Schlupfwinkel.

Der Darsteller des Marinelli hat es in seiner Gewalt, den Begriff des Zuschauers über sich bei seinem ersten Erscheinen schon festzustellen. Mit Sicherheit und Bestimmtheit schreitet er durch die fürstlichen Zimmer (denn er ist da zu Hause) und tritt mit einer leichten Verbeugung, aber dienstfertiger Eile und Neugierde im Gesicht, vor den Prinzen; denn der Prinz hat ihn rufen

lassen, und Marinelli war sich eines so frühen Befehls nicht gewärtig. Die scheinbar gleichgültig angesponnene Unterhaltung gewinnt, schon nach den ersten Reden, für Marinelli eine plötzlich interessante Wendung. Es ist von der Gräfin Orsina die Rede; er will sich eben vermessen, nie wieder der Vertraute einer Dame zu werden, der es einkommt, den Prinzen in gutem Ernste zu lieben; als ihm der Prinz mit einem raschen: „Nichts verschworen, Marinelli!" einfällt. — „Ja?" erwiedert er sehr behend, und die feinste Schlauheit des italienischen Kupplers spielt in seinen Mienen. Der Verschmitzte erklärt sich nun vielleicht schon die Ursache, warum ihn der Prinz so früh hat rufen lassen, und er irrt sich nicht. Er erfährt, daß Emilia Galotti geliebt wird. Die Beleidigungen, die ihm bei dieser Gelegenheit werden, indem ihn der Prinz Er und Narr schilt, sind ihm gewissermaßen lieb, denn sie überzeugen ihn von der leidenschaftlichen Liebe des Prinzen und sichern ihm sein Wild. Sehr leicht wird es ihm daher, das lakonische

„Eben die“ auf eine Weise wiederholt zu sprechen, die, indem sie ihn für die Beleidigung rächt, die Liebe des Prinzen um so mehr entzündet.

Seine Logik ist untrüglich. Unmittelbar darauf bekennt der Prinz in einem leidenschaftlichen Strome, daß er Emilia liebe, anbete; bittet Marinelli, seiner Uebereilung wegen, um Verzeihung, und wirft sich in seine Arme. Das wollte Marinelli; und schneller als er erwartete, hat er die Beute im Arm.

Von diesem Augenblick ist der Prinz ein Spielball in seiner Hand. In dem Betragen Marinelli's muß daher jetzt eine sichtbare Veränderung vorgehen. Er wird dadurch als Handelnder in den Vorgrund des Gemäldes, der Prinz zurückgestellt. Uebermüthig, unverschämt hören wir ihn auch bald darauf reden, und die Mimik des erfahrnen Verführers hat in allen diesen Reden ein weites Feld. Sein Auge drückt überall mehr aus als sein Wort; seine Blicke sind so viel Fühlhörner, wodurch er sein Terrain sondirt. Er operirt auch so glücklich, daß ihm der Prinz

verspricht, Alles zu genehmigen, was er thue. — Nach diesem Act darf er sich wieder um vieles freier bewegen. Er deutet nun dem Prinzen das Mittel an, wie er den Grafen augenblicklich zu entfernen hofft. Ein Moment, der die größte heimliche Lebendigkeit zuläßt. „Ich glaube, er geht in diese Falle gewiß," sagt er; und der Prinz antwortet: „Vortrefflich! Eilen Sie. Ich werfe mich sogleich in den Wagen."

In der Scene des zweiten Acts mit Appiani, wird uns die Glätte dieser Schlangenhaut ganz sichtbar. Er erscheint als Abgesandter des Prinzen. Mit nachlässig vornehmem Anstand streicht er durch die Thür; doch läßt er mit Absicht etwas Preciöses durchschimmern, um dem Grafen zu imponiren. „Ich habe ein dringendes Geschäft," sagt er. Er bittet die anwesende Mutter wegen seines Eindringens um Vergebung, und spähet, während er den Grafen anredet, nach der Seite, ob die Lästige seinen Wink nicht verstanden habe und sich entferne. Da es nicht geschieht, wiederholt er mit einer Verbindlichkeit, die sie

anerkennen muß, seine Bitte um Entschuldigung; und indem er hinzufügt, daß sein Geschäft in einigen Minuten geschehen sey, zeigt er ihr indirect die Thür.

Er ist nun mit dem Grafen allein und bietet die höchste Gewandtheit und die edelste Schmeichelei auf, um den Grafen zum Schritt in die Falle einzuladen. Der Graf aber kennt seinen Mann, jeder Köder ist vergebens; und es ist fast possierlich zu sehen, wie er durch seine lakonischen Antworten einmal über das andere den Standpunkt verrückt, den sich Marinelli in dieser Scene gedacht hatte. Er ist gezwungen mehrmals Farbe und Miene zu wechseln, denn ihn ärgert die Ueberlegenheit seines Gegners; und um sich zu rächen, giebt er dem Ende seines Gesprächs die boshafteste Wendung. — Dies sind Momente, wo die Haltung des Körpers mit der wachsten Miene des Gesichts gepaart seyn muß. Der boshafte Mime spielt hier gleichsam mit seinem Stoffe. (Man lese die zweite Hälfte dieser Scene.) Sein „Hm hm," auf die Frage, welche Wahl der

Graf getroffen habe: Emilia Gallotti. Dieses „Hm hm" im Geiste dieses Italieners zu sprechen, ist zu umschreiben unmöglich. Die Betonung desselben muß so seyn, daß sie jede Deutung über des Grafen Wahl zuläßt. Der Graf nimmt auch die schlechteste an, denn er fragt ihn sehr derb: „Was beliebt?" — Marinelli hingegen weiß sein „Hm hm" auf die beste Weise zu deuten. Bei einer solchen Wahl, meint er, könne es sonach um so weniger Schwierigkeit haben, die Ceremonie bis zur Zurückkunft auszusetzen. Die guten Eltern werden es so genau nicht nehmen, und diese Rede ganz tonlos gesprochen: „Emilia bleibt Ihnen ja wohl gewiß."

Einem solchen ausgebrannten Schurken länger kalt gegenüber zu stehen, ist für die Gradheit des Grafen zuviel. Er nennt ihn daher geradezu einen Affen und hämischen Affen. — Marinelli marquirt tiefe Beleidigung, aber im Grunde ist ihm dies Final seiner Mission lieb; denn er fordert Genugthuung und ist sicher, in dieser Ehrensache, den Grafen — zwar nicht durch

seinen Muth (denn um seine Verächtlichkeit vollständig zu machen, ist er auch feig), aber durch List zu übertölpeln, auf alle Weise Aufschub der Vermählung zu bewirken. — Da sich hingegen der Graf auf der Stelle zur Genugthuung erbietet, zersprengt er das Gewebe seines Gegners. Dieser reißt sich los und flieht als ein Feiger, indem er (vielleicht verliert er hier zum erstenmal seine Besonnenheit) mit bedeutend erhobenem Zeigefinger „Nur Geduld, Graf, nur Geduld!" spricht. — Dieser Finger hat jetzt Appiani's Todesurtheil unterschrieben. Fast zu viel hat hier Marinelli von seinem Plane verrathen; aber seine hämische Natur konnte sich diesen Kitzel nicht versagen. Wäre der Graf nicht zu sehr in Wallung, er hätte Alles für seine Zukunft besorgen müssen; so aber fährt er ganz ruhig nach Sabionetta. Erst wie er den tödtlichen Schuß empfängt, erinnert er sich an diesen Auftritt, und — „Marinelli" war das letzte Wort des sterbenden Grafen.

Im dritten Aufzuge hören wir Marinelli

Bericht über seine Sendung erstatten. Geflissentlich bemüht er sich, den mißlungenen Versuch derselben darzustellen, um die Einwilligung des Prinzen zu blutigen Maaßregeln zu erschleichen. Er spiegelt ihm die Leichtigkeit einer Entführung der Emilia vor, wohl wissend, daß der Prinz schon die Ausführung dieses Projects erwartete; aber Marinelli will sich ganz sicher stellen. Als daher der Prinz äußert: „Wenn Sie das zu machen wüßten, würden Sie nicht erst lange davon schwatzen," hält ihn Marinelli fest. Sehr rasch und ernst fällt er ein: „Aber für den Ausgang müßte man nicht stehen sollen — Es könnten sich Unglücksfälle dabei ereignen." — Der Prinz erklärt, daß es seine Art nicht sey, Leute Dinge verantworten zu lassen, wofür sie nicht können. — Marinelli's Schlupfwinkel ist nun gesichert; er hat die fürstliche Bestätigung für den Mord. Mit neu gewonnener Unbefangenheit will er fortfahren zu projectiren, als ein Schuß von außen Beide aufschreckt. Höchst unschuldig fragt er den Prinzen:

„Hörten Sie nicht einen Schuß fallen?“ Bestürzt fragt der Prinz: „Was giebt's?“ — Rasch und mit übermüthiger, gleichsam dankauffordernder Miene erwiedert er: „Was meinen Sie wohl? — Wie, wenn ich thätiger wäre, als Sie glauben.“

„Thätiger?“

„Wovon ich gesprochen, geschieht.“

„Ist's möglich!“

Mit hastigem, treuherzigen Ton fällt er hier wieder ein: „Nur vergessen Sie nicht, wessen Sie mich eben versichert. — Ich habe nochmals Ihr Wort.“

Die Vieldeutigkeit seiner Reden und Mienen sind bei diesen Anlässen besonders sichtbar. Wenn sie vermißt, oder durch ehrne Kälte und träge Ruhe ersetzt werden, fehlt das feinste Triebrad des ganzen Werks. An solchen und ähnlichen Stellen muß es dem Zuschauer sichtbar werden, daß die Ruhe nur Masque ist; daß hinter dieser Masque, mit Appiani zu reden, ein hämischer Affe brütet. Das eigentliche Doppelspiel des

Gesichts darf durchaus nicht vermißt werden. (Man verstehe unter diesem Doppelspiel nicht etwa Grimassen bei Seite. Diese Art, einen Bösewicht zu charakterisiren, geziemt nur dem Handwerkskünstler und mag von dem sinnigen Darsteller mit Recht verschmäht werden.) Aber der wahre Künstler wird auch die Kunst verstehen, mit der einen Hälfte seines Gesichts der andern zu widersprechen, wozu er so oft Gelegenheit hat. Dies ist's, was bei gewöhnlichen Schauspielern stets Grimasse wird, was aber der wahre Künstler, wie der wahre Bösewicht, durch die außerordentlichste Bewachung seiner Umgebung, so zu verschmelzen weiß, daß, während der mitspielenden Person nur der Theil des Gesichts sichtbar wird, der sie täuschen soll, der Zuschauer sich stets von beiden Theilen überzeugt: von dem Gesicht mit und ohne Masque.

Ganz entschieden legt Marinelli die lästige Larve ab, wenn er allein ist; wie z. B. in dem Monologe des zweiten Auftritts, wo er am Fenster lauscht, ob der Streich halb oder ganz gelun=

gen ist. Hier muß die Ruhe mit der besorglichen Regsamkeit, die dem Schurken eigen ist, vertauscht werden. — Marinelli gefällt sich auch selbst, daß er endlich einmal sein wahres Gesicht offen tragen kann. Als er Angelo's Wink am Fenster erhält, und dadurch des Grafen Tod bestätigt glaubt, schreitet er mit triumphirender Miene umher und sagt: „Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Massa wollten, und nun noch einen weitern Weg müssen — Wer hatte Sie die Affen so kennen gelehrt? Ja wohl sind sie hämisch.

Ich übergehe den zweiten, dritten, vierten und fünften Auftritt; über die Art ihrer Darstellung kann kein Zweifel seyn. — Im sechsten Auftritt wird ihm die Mutter gemeldet; er hatte ihren lästigen Einfluß eben erst befürchtet, um so mehr frappirt ihn die Meldung. Die Art, wie er überlegt, ob sie abzuweisen oder anzunehmen sey, verräth uns seine Menschenkenntniß. Die Untersuchung behagt ihm recht, daß die eitlen Mütter

gleichfalls in seinem Sinne handeln würden. Die allgemeine Verdorbenheit der menschlichen Natur ist ihm erfreulich. „Wenn ich die Mütter recht kenne," spricht er und verschließt ein Auge, wie man zu thun pflegt, wenn man in der Ferne einen Gegenstand fixirt, „so etwas von einer —" die folgenden Worte gleichsam aufzählend und mit einer spielenden Bewegung der Hand begleitet, „Schwiegermutter eines Prinzen zu seyn, schmeichelt den meisten." Seiner Auslegung gewiß, giebt er rasch den Befehl: „Laß sie kommen, Battista, laß sie kommen."

Seine Menschenkenntniß hat ihn betrogen: er findet in der Claudia keine Mutter nach seinen Begriffen. Dieser Auftritt pflegt nicht selten in der Darstellung, von Seiten Marinelli's, verzeichnet zu werden. Den Anfang derselben eröffnet er als Kammerherr: er will mit vielem Vergnügen die gnädige Frau zu dem Prinzen führen. — Die durch seinen Anblick gleich anfangs betäubte Mutter unterbricht ihn fragend:

„Waren Sie es nicht, mit dem der Graf heute Streit bekam?“ —

„Streit?“ fragt Marinelli höchst unschuldig. „Was ich nicht wüßte.“ Kaum sich erinnernd setzt er lebhaft hinzu: „Ein unbedeutender Wortwechsel in herrschaftlichen Angelegenheiten.“

„Und Marinelli heißen Sie?“ fährt die Mutter fort.

Sich nichts zu vergeben, und den Anstand, der ihn in dieser Scene allein retten kann, so streng als möglich aufrecht zu erhalten, corrigirt er sie sehr fein: „Marchese Marinelli.“

Aber seine Haltung kann ein so tief aufgeregtes Mutterherz nicht beschwichtigen. Sie bekennt dem Herrn Marchese: „Der Name Marinelli war das letzte Wort des sterbenden Grafen.“

Vergebens sucht er die Mutter durch seine Bestürzung zu täuschen. „Des sterbenden Grafen?“ fragt er. — Sie wiederholt ihm langsam und bitter, mit welchem Tone der ster-

bende Graf dies letzte Wort gesprochen. Sie macht sich Vorwürfe, daß sie diesen Ton nicht sogleich verstanden. — Noch einmal nimmt Marinelli einen Anlauf zur Verstellung, um den Vorgang höchst unschuldig zu erklären. „Nun," sagt er, „gnädige Frau, ich war von jeher des Grafen Freund, sein vertrauter Freund. Also, wenn er mich noch im Sterben nannte —" — Aber der Mutter Fassung ist dahin; sie zerreißt sein Gewebe. Sie weiß, wen sie in ihm erblickt; sie sagt's ihm auf den Kopf zu, er sey ein Kuppler, Mörder, feiger, elender Mörder! Abschaum aller Mörder!

Marinelli's Benehmen bei solchen Beschuldigungen ist nicht leicht. Die Barriere, wohinter der Hofmann stets sicher ist, der Anstand ist niedergerissen. Was soll er thun? Auf keinen Fall Wuth der Wuth entgegensetzen, oder gar hämisch die Zähne fletschen. Marinelli muß einem so gänzlichen Vergessen des Anstandes ihm gegenüber, nur die höchste Ruhe entgegenstellen; er kann etwa ein Mitleid über die Verirrung ihres

Verstandes bezeigen; daher sagt er auch, sobald er zu Worte kommen kann: „Sie schwärmen, gute Frau; aber u. s. w.“ — Marinelli fühlt daß er schuldig ist, und also die Vorwürfe der Mutter verdient. Dieses Bewußtsein erregt seiner Natur nach — nicht Zähnfletschen, sondern Bestürzung; aber der Schlaue weiß diese dadurch zu verbergen, daß er die Mutter für wahnsinnig hält und so der guten Frau, wie er sie mit Bedeutung nennt, vergiebt.

Im vierten Act sehen wir den Prinzen von der schrecklichen Ahnung aufgeregt, daß der Graf ermordet sey. Er will Licht darüber haben, und Marinelli giebt es ihm; giebt es ihm, da er den gereizten Prinzen sieht, mit einer gewissen Keckheit; denn er hat nach seiner verschlagenen Berechnung nichts gethan, wozu er nicht die Vollmacht des Prinzen hatte. All' die gesparten Schlupfwinkel kommen ihm hier zu statten. So wie er das Uhrwerk aufgewunden hatte, so bestimmt und sicher windet sich's hier wieder ab.

„Daß Sie Recht haben!“ sagt der Prinz knirschend.

Daran, meint der Schlaue, thue er freilich Unrecht. — Ungemein schwierig ist in dieser Scene der Standpunkt des Marinelli. Er steht als Mörder da und muß doch den vollständigsten Schein von Ehre retten, oder der Prinz darf ihn unmöglich länger um sich dulden. Daher bebt dieser bei der Vermuthung des Mordes vor ihm zurück. „Wenn Sie mir vorher gesagt hätten,“ ruft er aus, „daß es dem Grafen das Leben kosten würde, — eher mein Leben!“

Marinelli weiß, daß er, wenn er den Schein von Ehre rettet, die höchste Schutzwehr dem Verdacht des Prinzen entgegenstellen kann; daher heuchelt er das regste, feinste Ehrgefühl. Höchst beleidigt äußert er, wie ihm schon deswegen des Grafen Tod nicht gleichgültig seyn könne, weil ihn der Graf beleidigt — er ihn gefordert habe — aus der Welt gegangen sey ohne ihm Genugthuung zu geben, und seine Ehre beleidigt

bliebe. „Gesetzt," fügt er hinzu, „ich verdiente unter jeden andern Umständen den Verdacht, den Sie gegen mich hegen; aber auch unter diesen? (entrüstet) Wer das von mir denken kann!"

So rettet Marinelli in allen Lagen den Anstand und den Schein; und wo lebte der Bösewicht, der das nicht wollte.

Die nun folgende Scene mit der Gräfin Orsina, stellt seine höfische Kunst auf die stärkste Probe. Diese Scene ist für den Darsteller eine gefährliche Klippe, und selbst die bessern streifen hier oft an Uebertreibung. Marinelli hat zwar wenig zu sprechen, aber eine gute Viertelstunde lang zu hören, und sein Gesicht soll den sprechendsten Reflex davon geben.

Orsina wird gemeldet. Marinelli soll sie empfangen; aber (wie der Prinz befiehlt) bloß um sie gehen zu heißen. Er thut es, und thut es mit einer heimlichen Behaglichkeit. Orsina ist eine verabschiedete Maitresse, der der Höfling keine Achtung mehr zu beweisen braucht. Wie

eine Wetterfahne dreht er sich nach der Neigung seines Herrn. Er, der ganz unfehlbar ehemals der Gräfin mit dem geschmeidigsten Rücken entgegengegangen wäre, tritt jetzt mit einer nachlässigen Verbeugung vor sie hin; kalt und hingeworfen sind seine Antworten, oft scheinbar zerstreut. So entschlüpft ihm tonlos das „Allerdings, allerdings." Doch ist er als Hofmann unfähig, sie schonungslos zu behandeln. Die Galanterie, die man dem Geschlecht schuldig ist, weiß er auch in diesem Benehmen zu äußern. Als Orsina ein Breites über Gleichgültigkeit philosophirt, spricht er abgewendet: „O weh! wie wahr ist es, was ich fürchtete!" indem er die Verrücktheit ihres Geistes marquirt.

„Was murmeln Sie da?" unterbricht ihn die Gräfin.

Er wendet sich rasch zu ihr und spricht kurz und galant: „Lauter Bewunderung." Ein Moment, der so aufgefaßt, nie seine Wirkung verfehlt. Orsina fährt in ihren Philosophemen fort, und obwohl ein Theil ihres Geschwätzes ihn

zum Gähnen reizt, so wird er doch auch, durch manche ihrer Auslegungen, der Lage wegen, worin er den Prinzen weiß, ernst. In einem solchen Augenblick fährt ihn die Gräfin an: „So lachen Sie doch!“ und überrascht entfährt ihm hierauf die tolle Antwort: „Gleich, gnädige Gräfin, gleich.“ — Marinelli hüte sich ja, durch diese Antwort Spaß zu machen; sie entschlüpft ihm in der Bedrängniß seiner Lage, und den Schein dieser Lächerlichkeit kann er nicht vermeiden. Uebrigens aber ist er keinesweges aufgelegt, durch diese Antwort Spaß zu machen. Schon viel zu lange verweilt ihm die Gräfin; nicht nur des Prinzen, auch sein eigenes Interesse ist es, ihre Entfernung zu wünschen. Wie leicht kann ihr irgend ein Zufall den Aufenthalt und das Verhältniß der fremden Damen im Schlosse verrathen. Zum Spaßen ist er daher nicht aufgelegt; ihr mit Anstand die Thür zu zeigen, beschäftigt ihn ernstlich. Der Prinz hilft ihm aus dieser Verlegenheit und verbittet sich gradezu ihren Besuch. Er wird nun bloß des

Prinzen Echo; aber vergeblich. Die Gekränkte, Gereizte will nur dann gehen, wenn ihr Marinelli sagt, womit der Prinz beschäftigt, wer bei ihm ist.

Mit dieser Bedingung, wähnt Marinelli, kann er ihr wohl einen Theil der Wahrheit sagen*). Er thut es. Die Gräfin gewahrt die blutige Spur; und zu spät besorgt Marinelli: ob er ihr schon zu viel gesagt habe. — Von diesem Augenblick nimmt das bis dahin gleichgültige, lästige Gespräch für ihn die gespannteste Wendung; jedoch verbirgt er sie hinter der sonderbarsten Befremdung und Neugierde.

*) Man dürfte fragen, ob nicht der Dichter seinen Helden hier einen Fehler begehen läßt? Wenn Marinelli sie nicht auf die Fährte brachte, konnte das Gespräch nicht jene schreckliche Wendung nehmen, konnte sie nachher Odoardo'n nichts verrathen, wodurch die Katastrophe des Stücks — wenn nicht herbeigeführt, doch beschleunigt wird. — Auf der andern Seite, kann eben in diesem Fehler eine große Wahrheit liegen: durch ein augenblickliches Vergessen sollte der Bösewicht zur Zersprengung seines Gewebes selbst beitragen.

Als Orsina das gellende „Bravo!" aufschlägt, fragt er unerfahren: „Wie das?" Und auf ihr „Küssen möcht' ich den Teufel, der ihn dazu verleitet hat," spricht er eben so unerfahren als wißbegierig angezogen: „Wen? Verleitet? Wozu?"

In diesem Sinne folgt er ihr nun, wohin sie ihn führt — muß ihr steif in's Auge blicken — soll schwören, keinen Antheil an der That zu haben, und ist pfeilschnell zum Schwur bereit. Je genauer er schon weiß, was ihm die Gräfin heimlich anzuvertrauen hat, je mehr steigert er die unschuldigste Unwissenheit. Und als sie ihm dann endlich in's Ohr schreit: „Der Prinz ist ein Mörder!" fährt er vor ihrem Majestätsverbrechen zurück. — Aber sein vielbedeutender Schreck steckt die Gräfin nicht an, wie er es wohl beabsichtigte; sie schreitet vielmehr zum Beweise ihrer Behauptung, und führt diesen so unwidersprechlich gewiß, daß Marinelli der Verstellungskunst ein Siegel aufdrückt, wenn er ruhig ihren Blick aushält. Diese Folter scheint ihn auch etwas milde

gemacht zu haben; denn gütig warnend spricht er zu ihr: „Sie würden sich um den Hals reden, wenn —"

„Wenn ich das Mehreren sagte?" fällt ihm die Gräfin ein. „Morgen will ich es auf dem Markt ausrufen. — Und wer mir widerspricht — der war des Mörders Spießgesell."

Orsina hat es in ihrer Gewalt, bei ihren letzten Worten, die Angst des Sünders zu vermehren. Wenn sie ihm bei dem „Wer mir widerspricht" scharf in's Auge faßt; und bei dem „der war des Mörders Spießgesell!" mit dem Fächer leise den Arm berührt.

Odoardo Galotti tritt jetzt ein. Der strenge, tugendhafte Vater ist ihm doppelt unwillkommen, da die Gräfin wieder zurückkehrt. Indem er diesem verbindlich sein Ohr leiht, zieht er die Uhr und blickt bedeutend von dieser auf die weilende Gräfin. Umsonst; sie bleibt, und er sieht sich genöthigt, ihr seinen Arm aufzudringen, um sie nach dem Wagen zu führen. Sie erläßt ihm die

Höflichkeit und erinnert ihn an seine Schuldigkeit: den Herrn zu melden. Er thut's, indem er Odoardo'n den flüchtigen Wink giebt, auf die seltsamen Reden dieser Dame, mit der er ihn allein lassen müsse, nichts zu geben, weil ihr Verstand — „Sie verstehen mich" schließt er und geht *).

Der fünfte Act beginnt und Marinelli tritt mit neuem Muthe auf. Er hat Zeit gehabt sich zu sammeln und über neue Anschläge zu brüten, um seinen Plan durchzusetzen. Er glossirt über

*) Sollte hier der Dichter nicht abermals einen Fehler begehen? Warum läßt er Marinelli abtreten? Oder vielmehr, warum läßt dieser den Odoardo mit der Orsina allein, wodurch Alles verrathen wird. Er konnte den fürchterlichen Zwiesprach vermeiden, wenn er den nächsten Bedienten rief und durch diesen den Vater melden ließ. Wegen der Unschicklichkeit dieses Verfahrens konnte er sich hintennach bei dem Prinzen hinlänglich entschuldigen. — Oder noch besser: er konnte den Vater, auf sein Begehren den Prinzen zu sprechen, höchst bereitwillig in ein Seiten- oder Ansprachzimmer führen; ihm sagen, daß dort der Prinz gewöhnlich die Besuche empfange, und er ihn augenblicklich melden wolle.

Odoardo, den er durch das Fenster in einer Arkade nachdenkend erblickt. Um ein großes ruhiger ist, oder scheint er ihm zu seyn. — Er nimmt an, daß ihm beide Weiber, Orsina und Claudia, etwas in den Kopf gesetzt haben; aber nach seinen Begriffen von Etiquette wird er es nicht wagen zu äußern. — Hier irrt er nicht; aber daß der Tugendhafte, wenn ihm die Zunge gelähmt, das Recht verdreht und verweigert wird, einer eigenmächtigen That fähig ist, das ahnet freilich die enge Seele dieses Höflings nicht.

So ergriff Virginius (dem Lessing seine Emilia Galotti bekanntlich nachgebildet hat), als er sich dem Richterspruch des Appius fügen mußte, von der nächsten Fleischbank ein Messer und begrub es in der Tochter Brust.

Der Prinz indeß denkt sich den Vater nicht so zahm wie ihn Marinelli schildert. „Wie dann," sagt er, „wenn er höchstens seinen Argwohn erstickt, die Tochter aber mit sich nimmt, bei sich behält, oder wohl gar in ein Kloster verschließt!"

Es läßt sich annehmen, daß der schlaue Marinelli diesen Fall schon längst für sich erwogen hat; daher fällt ihm auch nach einer kurzen Ueberlegung schon das Mittel ein, wie jenem postulirten Ansinnen des Vaters auszuweichen ist. Er nimmt den Prinzen mit sich, um den zu befolgenden Plan näher zu verabreden. Sein Anschlag geht dahin, in der Form Rechtens die Tochter dem Vater zu verweigern, Emilien in eine besondre Verwahrung zu bringen und so dem Prinzen freies Spiel über sie zu erhalten. Diesen höllischen Plan nennt er den unschuldigsten von der Welt *).

*) Bei dieser Gelegenheit ist der Dichter von seinem römischen Vorbilde mit großer Einsicht abgewichen. Dort ist es Appius selbst, der den Plan erfindet, Virginia ihrem Vater zu entreißen. Claudius, sein Günstling, muß behaupten, daß sie seine Sclavin sey, muß die Sache vor den Richterstuhl des Decemvirs bringen, der dann, nach dem damaligen römischen Recht, ihm das Eigenthum der Sclavin zuspricht. — Weniger Maschine würde allerdings der Prinz seyn, wenn er, wie Appius, selbstständig handelte; aber er, dessen eigentliche Natur edel und geistvoll

Odoardo erscheint nun allein, und bald darauf kommt Marinelli zu ihm. Diese Scene bildet den Prolog zu der scheußlichen Intrigue. Marinelli sondirt hier, bereitet vor, leitet ein. Von jetzt an bis zum Schluß ist die höchste Ruhe, der verbindlichste Ernst seine Waffe. Nur ein einzigesmal entschießt seinem Auge ein lauernder Blick, wenn er erfährt, daß Odoardo die Gräfin Orsina begleitet habe. „Nun?" fragt er mit einiger Hast. Und Odoardo's Antwort: „Die gute Dame!" macht ihn zweifelhaft, in welchem Sinne sein Wink über ihre Verrücktheit gewirkt habe. Er bricht deshalb ab, weil er weitere Erörterungen fürchtet, und erkundigt sich verbindlich nach Odoardo's Gemahlin; er vernimmt, daß

ist, würde dann nicht bloß als ein Schwächling erscheinen, der nur ein Raub seiner Leidenschaften geworden, sondern als ein verabscheuungswürdiger Wollüstling. Daß ihn Marinelli leitet, dieser die Anschläge erfindet und sie ihm milde vorspiegelt, dies entschuldigt seine Schwachheit um vieles, und bestätigt zugleich die große Wahrheit, daß Fürsten keinen Freund haben können.

sie mit der Gräfin zur Stadt gefahren ist, um sogleich einen Wagen herauszusenden.

„Wozu diese Umstände?“ wirft er hin. „Würde sich der Prinz nicht ein Vergnügen daraus gemacht haben, sie Beide, Mutter und Tochter, selbst nach der Stadt zu bringen.“

Er hat nun durch diese galante Wendung auf der Tochter künftigen Aufenthalt in der Stadt gedeutet, und erfährt auch auf der Stelle, was er zu wissen verlangt und daß es des Vaters Absicht nicht ist, die Tochter je wieder nach der Stadt zu bringen. — Sein Befremden darüber ist sehr bemessen. Es ist die Verwunderung über eine Sache, die ihm unmöglich scheint. „Allerdings,“ räumt er hintennach mit Ernst ein, „wird der künftige Aufenthalt der Tochter einzig von dem Willen des Vaters abhangen. Nur vor's erste —“ schließt er dehnend und fordert mit blinkendem Auge zum Nachsatz auf.

„Was vor's erste?“

„Werden Sie wohl erlauben müssen, Herr Oberster, daß sie nach Guastalla gebracht wird.“

Odoardo fragt heftig, warum? und schließt den Streit mit dem dictatorischen: „Sie soll, sie muß mit mir.“

„O mein Herr,“ antwortet Marinelli verbindlich einräumend, „was brauchen wir uns hierüber zu ereifern. Es kann seyn, daß ich mich irre; daß es nicht nöthig ist, was ich für nöthig halte.“ Mit sicherem Ton, etwas hastig: „Der Prinz wird es am besten zu beurtheilen wissen.“ Und als ob er von dem edelsten, unbestechlichsten Richter spräche, schließt er: „Der Prinz entscheide. — Ich gehe und hole ihn.“

Er kehrt mit dem Prinzen bald darauf zurück und ihr scheußliches Spiel beginnt. Marinelli nimmt seinen Standpunkt zur linken Seite des Prinzen; sehr ruhig und gelassen steht er da; sanft blickt er gleichsam zu der Verhandlung, so, daß man seine Miene, wenn man sie in diesen

Augenblicken zum erstenmale sähe, für die redlichste halten würde. Nur ein einzigmal zuckt, hinter des Prinzen Rücken versteckt, ein schadenfrohes Lächeln wie ein Wetterleuchten durch sein Gesicht. Wenn nämlich der Prinz des Vaters Wunsch: die Tochter mit sich zu nehmen und in ein Kloster zu führen, ohne alle Einschränkung gewährt. — Er weiß, wie kurz die Freude des Vaters seyn wird. — Als dieser hierauf mit einigem Uebermuthe zu ihm sagt: „Nun, mein Herr?" antwortet er sanft, mit Achselzucken: „Wenn Sie mich sogar auffordern!"

Höchst unschuldig sagt der Prinz: „Was haben Sie Beide?"

Mit der vollständigsten Ruhe, wie sie der Edle äußert, seines Rechts sich bewußt, tritt er nun auf und bedauert, wie es ihm nahe gehe, der Gnade seines Fürsten in den Weg zu treten. Doch die Freundschaft gebiete, vor allem in dem Prinzen den Richter aufzufordern.

Teuflische Keckheit ist es, daß er grade dasjenige zur Ursache seiner Anklage macht, worauf



Bayerische Staatsbibliothek München

seine Gegner die Anklage gegen ihn begründen könnten. Es ist der Ton, womit der sterbende Appiani seinen Namen ausgesprochen hat. — Da er schon vorher hingeworfen hatte, welche genaue Uebereinstimmung der Seelen zwischen ihm und Appiani von je geherrscht habe, so folgert er aus jenem Tone, daß es des Grafen Absicht gewesen sey, ihn zu seinem Rächer zu bestellen; und da man nun Verdacht habe, daß es nicht Räuber gewesen, welche den Grafen überfallen, so sey es gedoppelte Pflicht für ihn, Alles anzuwenden, daß die Mörder entdeckt und bestraft würden. — Odoardo und der Prinz versprechen die kräftigste Mitwirkung. Er fährt ruhig fort. „Man hat Verdacht, daß ein Nebenbuhler ihn aus dem Wege räumen lassen, und ein begünstigter Nebenbuhler.“

„Begünstigter?“ fragt Odoardo heftig.

„Von meiner Tochter begünstigt?“

Sehr rasch und edel unterbricht er ihn. „Das ist gewiß nicht. Dem widersprech' ich, trotz Ihnen. Aber bei dem Allen,“

Bayerische Staatsbibliothek München

fährt er möglichst schonend und mit leisem Achselzucken fort, „bei dem Allen wird man doch nicht umhin können, die schöne Unglückliche darüber zu vernehmen.“

„Ja wohl, allerdings!“ antwortet der gerechte Prinz.

„Und wo anders,“ fährt Marinelli in einem Tone fort, als ob er gern wünsche, daß die Sache anders läge, „wo kann das anders geschehen, als in Guastalla.“

„Da haben Sie Recht!“ spricht jetzt der Prinz, als wenn es ihm plötzlich anders einleuchtete. „Ja so! das verändert die Sache, lieber Galotti. Nicht wahr? Sie sehen selbst — “

Genau in dieser Manier fährt Marinelli späterhin fort, dem Odoardo einzuräumen, daß es möglich seyn könne, auch ihn in dieser Sache zu vernehmen, — die Gerechtigkeit nicht werde verstatten können, daß Mutter und Tochter sich sprächen, — man werde genöthigt seyn, Mutter und Tochter und Vater zu trennen. Alles weil

es die Rechtsform gebietet. Besonders leid ist es ihm, daß er sich gezwungen sieht, ausdrücklich darauf anzutragen, wenigstens Emilien in eine besondre Verwahrung zu bringen.

Nun ist seine Maschine entladen, Odoardo wie eine Puppe unbeweglich eingesponnen. Ihm bleibt nur der Ausweg, sich als Unterthan unter das Gesetz zu fügen (dann ist seine Tochter verloren), oder das höllische Gewebe zu zersprengen. Schon bestimmt er sich für das letzte, als ihn ein sanftes Wort des Prinzen zurückhält, und seine Hand für einen andern Mord spart.

Von jetzt an nimmt Marinelli nur noch mimisch Antheil an der Handlung. Worte hören wir nicht mehr von ihm. Sein mimischer Widerspruch gegen den Prinzen, der das Haus seines Kanzlers zum künftigen Aufenthalte der Emilia bestimmt, marquirt die edelste Besorgniß für den freien Rechtsgang.

Wenn sich ferner Odoardo Alles mit scheinbarer Ruhe gefallen läßt, aber seine Tochter gern vorher noch sprechen möchte, muß Marinelli des

Prinzen Blick suchen, und diesem durch eine bestimmte Miene zu verstehen geben, daß er Odoardo mit sich nehmen möge, und in ihrem Beiseyn die Unterredung zwischen Vater und Tochter geführt werden müsse. Nachdem sich also der Prinz mit Marinelli's Blick besprochen hat, sagt er: „So kommen Sie, Odoardo."

„O die Tochter kann auch wohl zu dem Vater kommen," antwortet dieser; „hier unter vier Augen bin ich gleich mit ihr fertig. Senden Sie mir sie nur, gnädiger Herr."

„Auch das!" entfährt dem Prinzen einmal selbstständig, und verräth zugleich die angeborne Zartheit seiner Empfindungen. Hätte er auch hier Marinelli's Blick wieder befragt, er würde die bestimmteste Verneinung von ihm erhalten haben *).

---

*) Auch Virginius, scheinbar über das Urtheil des Appius beruhigt, bat, derjenigen, die er so lange als seine Tochter betrachtet habe, nur noch ein Lebewohl sagen zu dürfen.

Die Tochter wird geschickt. Es läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß Marinelli dem Prinzen über das Gewagte dieser bewilligten Unterredung seine Bemerkungen machen wird. Wenn seine feige Seele auch Keinem jenen Römersinn zutraut, ihn vielleicht nicht einmal kennt; so wird seine schlaue Natur doch manche planwidrige Wirkung von dieser Unterredung befürchten. Er wird sie demzufolge so nahe als möglich belauschen. Und wenn er dies thut, so müßte er sie, bei ihrem gefährlichen Inhalt, so zeitig und so geschickt unterbrechen, daß Emiliens Mord verhindert würde.

Wenn in einer Dichtung der Standpunkt einmal nicht rein ideell genommen ist, so ist der Dichter verpflichtet, das Conventionelle genau zu beachten. Er gründet seine Handlung auf das Wesen des bemessenen wirklichen Lebens, und darf keine jener Wahrscheinlichkeiten verletzen, deren

---

Die Bitte ward bewilligt, jedoch mit der Bedingung, daß der Abschied in des Decemvirs Gegenwart genommen werden müsse.

Beachtung die ideelle Dichtung verschmähen darf*).

Doch ich verfolge den Schluß, wie ihn nun einmal der Dichter beliebt hat.

Emilia ist von ihrem Vater ermordet. — Der Prinz und Marinelli eilen herbei. Merkwürdig ist die Verschiedenheit des Eindrucks, den die todte Hülle auf Beide macht. Den Prinzen erfüllt die bejammernswürdige Katastrophe mit Entsetzen. Marinelli'n bekümmert das traurige Schicksal der Tochter nicht: er ist nur mit sich

*) Schlegel sagt: Lessing hat die unentfliehbaren tyrannischen Gewaltstreiche der Decemvire in den ruhmlosen Bezirk des Fürstenthums Massa Carrara verpflanzen wollen; aber wie man sich mit einigen Schritten aus einem so kleinen Gebiet fortmacht, so entschlüpft man auch mit einiger Ueberlegung gar leicht den mühsam angelegten Voraussetzungen des Dichters, worauf die ganze Nothwendigkeit der Katastrophe beruht. Die sichtbare Sorgfalt, Alles zu motiviren, fodert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen Zauber der Einbildungskraft gestört wird: und dieser Prüfung kann der innere Unzusammenhang in dem mit so ungemeinem Verstande herausgerechneten Drama nicht entgehen.

und seinem künftigen, aus dieser Begebenheit entspringenden Schicksal beschäftigt, und ruft: „Weh mir!"

Diese kleinmüthige Idee beschreibt seine Haltung, bis er vom Schauplatz abtritt. Er weiß, die raffinirtesten Entschuldigungen werden ihn nicht vor der Verdammniß des Prinzen retten; denn der Köder ist verloren, wodurch er den Lüstling leitete, und mit dem Verluste desselben tritt die, nur durch Leidenschaften zurückgedrängte, edlere Natur des Fürsten in ihrer ganzen Reinheit wieder hervor und söhnt uns mit seiner Schwachheit in etwas aus. Er verbannt den Bösewicht auf ewig und ruft aus: „Gott! Gott! — ist es zum Unglücke so Mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind; müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen."

Wichtige Charaktere auf eine ähnliche Weise zu analysiren, macht allerdings um so vertrauter mit der Darstellung derselben; aber alles Vertiefen in Subtilitäten, die scharfsinnigsten Disserta-

tionen führen zu nichts, wenn nicht das Urgebilde im Gemüthe wohnt und durch die Zaubermacht der Phantasie verkörpert werden kann. Das einfachste Studium ist daher das beste. Was überdem die mühsam herausstudirte Berechnung oft zerreißt, was die Kunst des Schauspielers vorzüglich erschwert, ihre Wirkung beträchtlich vermindert, wenn nicht ganz aufhebt, ist der Uebelstand, daß so oft Meister und Schüler an Einer Darstellung arbeiten. Man denke sich Angelo's jüngstes Gericht, wenn einem Hausmaler der Auftrag geworden wäre, irgend eine Parthie davon auszuarbeiten.

Dies Beispiel, auf die Schauspielkunst angewendet, erhält noch eine lästigere Beziehung. Die schlechten Parthieen eines Gemäldes kann ich bedecken, und mich an den schönen Formen, an dem Ausdruck des Gelungenen weiden. Im Schauspiel muß das Ganze stets aus mehreren Theilen zusammengesetzt werden, und kein Theil läßt sich verstecken, wenn er auch noch so sehr beleidigt. Der Werth des Kunsttheils, dem ich

meine Schätzung nicht versagen kann, wird vor meinen Augen beeinträchtigt. Das Schlechte schwächt in der Schauspielkunst auch den Genuß des Bessern. Daher die Seltenheit einer vollkommenen Darstellung, und in großen Stücken die absolute Unmöglichkeit. Unendlich schätzbar sind daher die Schauspiele, wo mit wenigen Mitteln (Personen) eine Katastrophe herbeigeführt wird. Nur in ihnen ist künstlerische Uebereinstimmung möglich.

---

## Das Abhalten der Proben.

Nicht genug ist der Ernst bei Proben zu empfehlen. Vor allen Dingen betrachte man sie nicht bloß als eine Gelegenheit, sich die Rolle überhören zu lassen, oder sie wohl gar durch das Probiren erst zu lernen. Wem es Ernst um die Vervollkommnung seines Talents ist, der wisse in jeder Probe seine Rolle buchstäblich; denn er soll nicht nur probiren, ob er sie inne habe, sondern er soll die, beim Studiren sich gedachten, Bilder und Gesten, die kühnen Wendungen des Körpers, das Vor- und Zurücktreten, wo ein Schritt zu viel oder zu wenig oft bedeutend schadet — das

soll er probiren, und prüfen, ob es die Wirkung hervorbringt, die er sich davon dachte.

Er probire daher nicht mit Hut und Stock, wenn er ihn nicht in der Scene nöthig hat; viel weniger mit Mantel, Muff, oder (die Damen) mit Strickzeug. Göthe im Wilhelm Meister macht sogar auf das Tabaksschnupfen aufmerksam. Wenn es sich nicht zu der Scene schickt, so muß es unterlassen werden. Der leidenschaftliche Schnupfer, sagt er, wird, wenn er Abends an die Stelle kommt, wo er in der Probe eine Prise nahm, unwillkührlich an dies Bedürfniß erinnert und zerstreut werden. Wilhelm Meister geht noch weiter; er räth, wenn man in der Vorstellung in Schuhen zu erscheinen habe, solle man auch in Schuhen probiren. Wem dieses zu gesucht scheint, der erinnere sich an den Gegensatz, den er oft erfahren haben wird. Wer nämlich in leichten Schuhen gewöhnlich zu gehen pflegt, und in der Vorstellung in schweren Cavalleristen-Stiefeln erscheinen muß — welche nie geahneten Schwierigkeiten hat er hier im Gange zu be-

kämpfen? Es ist ihm als ob er auf Stelzen einherschreitet; die Rückwirkung auf das Spiel ist unvermeidlich.

Der übliche Schlendrian, der bis jetzt bei dem Einstudiren der Stücke beobachtet wird, stört den eigentlichen Zweck einer guten Probe.

Bekanntlich wird von jedem neuen Stück, nach der Vertheilung der Rollen, eine Leseprobe gehalten; hier wird in der Regel nur corrigirt, wo etwa der Schreiber gefehlt hat; selten, wenigstens nicht überall erlaubt es das Zartgefühl, daß man jeden verfehlten Accent und alles damit Verwandte berichtiget. Die Rollen werden nun gelernt, und je nachdem man die eigene mehr oder weniger interessant findet, lernt man gewissenhafter, den falschen Accent sowohl als den wahren. Nun beginnen die Theaterproben, wo wiederum die Inhaber der guten Rollen mit großer Liebe und Lust spielen, während die unbedeutenden oder vermeintlich undankbaren Rollen oft mit Mißmuth oder Unkunde gegeben werden. Und da gewöhnlich alle Theilnehmer, selbst wenn sie das

Stück auch noch außer der Leseprobe durchgehen, doch nicht immer den richtigen Standpunkt ihrer Rollen zum Ganzen mit Sicherheit berechnen können, oder, wenn dies auch der Fall ist, die bezweckte Wirkung ihres Studiums durch die falsche Gegenbewegung des Nebenspielers gestört sehen; so sollte man in der ersten Probe noch gar nicht spielen (darstellen), sondern sich erst über den Stand des Ganzen und über die partiellen Handlungen praktisch verständigen.

Statt der Leseprobe, wo jeder Einzelne seine Rolle liest, würde es ungemein vortheilhaft seyn, wenn das ganze Stück von einem, mit allen nöthigen Eigenschaften dazu ausgestatteten, Mitgliede (es braucht nicht stets der Dirigent zu seyn) vorgelesen würde. Der Vorleser müßte die Kunst besitzen, durch seinen Vortrag jede Rolle auf das schärfste zu charakterisiren*).

*) Diese schon vor mehreren Jahren niedergeschriebene Ansicht der Proben gewinnt eine doppelte Autorität, seit zwei verdiente Dramaturgen ähnliche Vorschläge kürzlich aussprachen. — Leider sieht man sich bei großen Bühnen,

Indem der Schauspieler seine Rolle nachliest, würde er auf die zarteste Weise (die in diesem Verhältniß sehr zu berücksichtigen ist) belehrt werden, wo er irrige Ansichten über diese oder jene Stelle gehegt habe. Nun müßte, je nachdem die Verhältnisse des Stückes schwierig sind, über eine vollständige Auseinandersetzung der Situationen discutirt, auf all' die Punkte aufmerksam gemacht werden, die wie Ursache zur Wirkung in nothwendiger Verbindung zu der Folge der Handlung stehen; gezeigt müßte werden, was verloren geht, wenn sie unbeachtet bleiben, und hingegen, was gewonnen wird; eine Erörterung über die intellectuelle und conventionelle Bildung der Charaktere müßte folgen, indem diese Kenntniß dem Künstler den Maaßstab zur äußern Haltung seiner Darstellung giebt.

Nach einer solchen Vorleseprobe, sey

---

durch den Drang der Geschäfte und tägliches Spielen, mit dem besten Willen oft behindert, die hier vorgezeichneten Ideen überall zu verwirklichen. Auch gehört vor allen Dingen dazu, daß die Kunst nicht nach Brodt gehe.

einige Tage später die Leseprobe, wo, wie bisher, der Schauspieler selbst seine Rolle liest und anzeigt, in wie weit er die Vorleseprobe zu benutzen gewußt hat. Die doppelte Leseprobe hat nebenbei den Nutzen, daß auch der Träge zu einer genauern Bekanntschaft mit dem Gange des Ganzen gezwungen wird.

Durchaus tadelhaft ist der Gebrauch, die Leseprobe zu verlassen, wenn die Rolle früher als das Stück beendet ist; oder nicht dem Anfang der Probe beizuwohnen, wenn man etwa in den letzten Akten erst erscheint. Der ganze Besuch der Probe ist nicht nur deshalb unerläßlich, weil man noch manches auf die eigene Rolle Beziehende aus den Reden der Uebrigen sich merken muß, sondern weil man erst aus dem Totaleindruck des Stücks einen vollständigen Begriff über den darzustellenden Charakter und dessen Standpunkt zum Ganzen abstrahiren kann.

In der ersten Theaterprobe eines Stücks werde noch wenig oder gar nicht dargestellt, sondern man verständige sich mehr über das Zusam-

menspiel. Das Kommen, das Gehen, der Gruß, der Abschied, die Abstufungen vom Befremden zum Staunen, von diesem zum Erstarren; der Schreck der Freude oder der Furcht, den Unterschied der milden Ironie und des verwundenden Spottes, und unendlich ähnliche Eigenschaften mögen hier berichtigt, scharf gegen einander gehalten und gezeigt werden: wie ein Stück oder ein Charakter, so oder so verzeichnet, eine ganz andere Wirkung, als die vom Dichter beabsichtigte, hervorbringen kann. Vermieden wird es auch alsdann, daß bei sogenannten Schlagwörtern, bei kurzen, schnell folgenden, heftigen Wechselreden, nie ein wildes Ueberhaspeln oder Widergebelle Statt findet, ohne Schatten und Licht. Hier und in allen ähnlichen Fällen werde angehalten, man lasse die Worte erst ruhig mit der nöthigen Indication auf die nächste Rede sprechen, dann hierauf jene, die in nothwendiger Wechselwirkung mit der vorhergegangenen steht u. s. w.

Bei einer solchen Abhaltung der ersten Probe wird man finden, wie äußerst schwierig die An-

wendung des vorhergegangenen Studiums ist, und wie nachtheilig also ein übereiltes Darstellen (Spielen) in einer Probe wird, bevor man mit Ruhe und höchster Klarheit den Gang des Ganzen in sich aufgenommen hat.

Hierauf möge die zweite Probe folgen, wo ein Jeder nun die Verpflichtung hat, nach seiner besten Einsicht zu spielen, damit das Verfehlte geändert werden könne. Die Hauptprobe werde dann nach den letzt gemachten Aenderungen gehalten.

Auf einer fremden Bühne genügt oft die beste Probe nicht; man betrete daher eine fremde Bühne nicht, ohne vorher einige Vorstellungen auf derselben gesehen zu haben. Wenn es auch überall nur eine Wahrheit geben kann, so pflegt doch auf jeder Bühne ein eigener Ton, eine mehr oder weniger genaue Beobachtung des Herkömmlichen Statt zu finden. Der Gast prüfe das Abweichende, ihm fremd Erscheinende genau; er sehe, er höre sich im Geiste zwischen diesen fremden Umgebungen, um zu erforschen, in wiefern

sein Ton, sein Benehmen dazu paßt; er stimme sich nach dem Erforderniß hinauf oder herab; so wie die Instrumente eines Orchesters sich vorher einstimmen müssen, um reine Harmonie zu bewirken. Wessen Ohr würde nicht beleidigt werden, wenn das eine vor dem andern einen Ton tiefer oder höher spielte? Oder eins das andre überschriee? Wird gar aus einer ganz fremden Tonart gespielt, so — ist der Stab über den Virtuosen gebrochen.

---

## Das stumme Spiel.

---

Wilhelm Meister bemerkt, daß das stumme Spiel mit der extemporirten Komödie verloren gegangen sey.

Und ganz gewiß haben die Schauspieler der alten extemporirten Komödie mit absoluter Um- und Einsicht des *Ganzen* ihre Rollen spielen müssen. Bei ihnen gab es keine vorgeschriebene Worte: in einer Verständigungsprobe ward der Darsteller mit dem Thema und den Situationen bekannt gemacht, dann bildete er aus dem Stegreif den Dialog dazu; er *kannte* also und *mußte* alle Beziehungen zum Ganzen kennen,

und somit ward ihm eine unrichtige Bezeichnung des mimischen Ausdrucks, oder der gänzliche Mangel desselben unmöglich gemacht. Unser jetziges geregeltes Drama, so viel andre Vorzüge es allerdings vor jenem hat, bauet der Nachlässigkeit gar bequeme Brücken: sie lernt nur die vorgeschriebene Rolle und giebt sie wieder, unbekümmert in welchem Verhältniß sie zum Ganzen steht. Wenn nur ein Act, oder eine Scene einen solchen Darsteller beschäftigt, so kennt er oft nicht einmal den Faden des Stücks. Ein Pensum wird aufgesagt. Alles Beziehende und Uebereinstimmende muß somit verschwinden. Und sind die Worte vollends von einem seichten Dichter, so denke man sich den Genuß.

In einem Schauspiele, wo jedes Geschwätzige vermieden seyn soll, eine Portraitmalerei nicht Statt findet, sondern alles in Handlung Gesetzte gedrängt und kurz vorüberfliegt, darf um so weniger etwas vernachlässigt werden, was den Ausdruck durch stummes Spiel verstärken, versinnlichen kann. Wie bezeichnend dasselbe ist, können

wir bei der gewöhnlichsten Unterhaltung im gemeinen Leben betrachten. Es sey die alltägliche Frage: „Es ist heute schönes Wetter, werden Sie „spaziren gehn?" Den Nachsatz pflegt oft das Wort zu beantworten; den Vordersatz die sprechende Miene. — Um wie viel nothwendiger ist das stumme Spiel bei wichtigern Erörterungen. Die Vernachlässigung desselben erzeugt daher manchmal die possierlichste Verlegenheit, wenn der Nebenmann etwa zu sagen hat: „Sie sind bestürzt," und dergleichen.

Nun hascht man eiligst nach dem Ausdruck der Bestürzung. So unnatürlich als der Donner vor dem Blitz. Angehende Schauspieler, von der Nothwendigkeit des stummen Spiels überzeugt, wollen es dadurch ergänzen, daß sie, während der Nebenmann spricht, pantomimische Gegenbewegungen machen, sie mögen mit dem Gesagten übereinstimmen oder nicht. Das stumme Spiel soll z. B. Beifall äußern, und die Nase wird verächtlich gerümpft. Ein Strich durch das Gemälde.

Ueberhaupt hat die Idee, man müsse, wäh-

rend ein Zweiter oder Dritter auf der Scene spricht, durch stummes Spiel seine Theilnahme bethätigen, einen Uebelstand in der Darstellung erregt, der von verständigen Künstlern genau beachtet zu werden verdient. Die Rede sey hier von einem Ensemble auf der Bühne, das von verschiedenen Personen gebildet wird. Der zu verhandelnde Gegenstand soll von der Art seyn, daß er jeden Anwesenden interessirt. Die Wahrheit des Augenblicks erfordert also, daß ein Jeder nach seinem Standpunkt den Redner mit Aufmerksamkeit zuhört; und das richtige stumme Spiel besteht in dem Reflex, den die Rede in seinen Mienen wieder spiegelt; je beweglicher sie sind, um so deutlicher und feiner wird der Abglanz seyn. Diesen Gang der Natur scheint man nicht immer zu gehen, und es ist mir deutlich, daß Gewohnheit und — Bequemlichkeit zu folgendem Fehler häufig Anlaß geben mögen: Während die Hauptfigur spricht, knüpft der Nebenstehende ein leises Gespräch an, und seine Gestikulationen bezeugen, daß es sich auf den Redner bezieht. In

gewissen Fällen kann das wahr seyn; nur wird dieser Prozeß oft gemacht, während der Redner aus dem Nachsatze den Vordersatz erst erklären muß. Dadurch wähnt man Leben in die Gruppe zu bringen; aber es ist eine zwecklose Beweglichkeit, die auf den Zuschauer den lästigen Eindruck eines blendenden Spiegelglases macht: man wendet sich weg. Man denke sich einen solchen Auftritt in der Wirklichkeit. Es sey das Zimmer eines Ministers, abhängige Personen sind zu ihm eingeladen — der Minister führt das Wort. — Werden nicht alle mit (verstellter oder wirklicher) Aufmerksamkeit horchen und nur durch Mienen Antheil nehmen? Flüstern unter sich, wäre so beleidigend als unwahr. Oder verlegen wir die Scene in das häusliche Zimmer eines Privatmanns, Fremde treten herein, den Wirth zu begrüßen; während Einer von ihnen das Wort nimmt, über den Zweck dieses Besuchs zu sprechen, soll der Andre mit einem Dritten schon heimlich flüstern und (nach dem stummen Theaterspiele) wichtig dazu gestikuliren. — Was

wird der Hausherr, wenn er darauf achtet, von den Pantomimen denken? — Mir fällt dabei immer die Bemerkung Rollers ein, der vom grimassirenden Spiegelberg sagt: Sein Verstand geht im Ring herum, ich glaub', er macht Verse.

Unerläßlich ist das stumme Spiel und richtig angewandt, wenn z. B. zwei oder mehrere Personen in einer Unterredung thätig interessirt sind, und ein Dritter oder Vierter den stummen Zuhörer dabei zu machen hat, wie in Van Dyck, Act 4, Sc. 4, wo der Ritter und seine Nichte dem bedrängten Lenchen das Unglück einer Verbindung mit Van Dyck schildern. Humprecht, Lenchens Vater, will dasselbe thun; gern überläßt er daher dem Ritter das Geschäft mit den Worten:

„Uebernehmt mein Amt; auf solche Dinge versteht ihr euch besser."

Da dem einfach ehrlichen Manne die Beredtsamkeit des Ausdrucks und eine deutliche Zerlegung seiner Motive schwer werden; so giebt der Ritter seinen Gefühlen die bezeichnenden Worte, und

Humprecht macht durch Mienen und Gestikulationen — ohne daß er's weiß — den sprechendsten Commentar dazu. Der Darsteller des Humprecht verfolge diese Scene, um sich zu überzeugen, wie beredt Hand und Blick unwillkührlich bestätigen werden, wenn der Ritter Bemerkungen wie die folgenden ausspricht:

„Was Kindespflicht und Treue von
dir heischen,
„Das sagt dir dein Gewissen."

Oder:

„Wird stets dies sanfte Herz dem
Maler gnügen" u. s. w.

An diese Aufgabe mögen sich noch einige Bemerkungen über den Gebrauch der Gesten reihen. Ueber alle Gebühr verschwenderisch wird in der Regel damit verfahren; mit jeder Hand, bei jeder Gelegenheit, nach allen Richtungen hin vagirt. Der Kunstjünger scheint kaum zu ahnen, daß hierin Regeln obwalten müssen. Auf den Gebrauch der Füße räumt er vielleicht dem Tanzmeister ein Recht ein; der Gebrauch der Hände

ist weit schwieriger, weil (ungeachtet einzelner, feststehender Regeln) der Verstand die Anwendung derselben im Augenblick der Ausführung schaffen, im beständigen Wechsel schaffen muß. Um dies mit Erfolg zu können, — welch eine erschöpfende Kenntniß der Situation (der Handlung wie der Charaktere des Stücks), welche genaue Bekanntschaft mit den Eigenthümlichkeiten seines Körpers gehört dazu! Alle Theile desselben stets so zu bewegen, daß das vortheilhafteste Verhältniß der Persönlichkeit überall erscheint: das ist die schwierige Aufgabe. Gewöhnlich pflegt Jedermann irgend einen Theil seines Körpers zu vernachlässigen: ein eingesenktes Knie, eine eingedrückte Brust, einen hängenden Kopf, und ähnliche Eigenthümlichkeiten, bemerken wir an Manchem im gewöhnlichen Leben. Alles dies soll nicht nur auf der Bühne vermieden, sondern die Haltung und Bewegung des Körpers sollen veredelt werden.

Das Gestikuliren mit beiden Händen zugleich, ist das Tadelnswürdigste; es entstellt fast immer

das Verhältniß der Gestalt und giebt ihr die Aehnlichkeit mit einem Gliedermanne Man wird selten im gewöhnlichen Leben bemerken, daß der Redende beide Hände zugleich zum Bezeichnen gebraucht. Man wird ferner bemerken, daß, je gebildeter der Redner, oder je erhabener der Standpunkt ist, je weniger wird er überhaupt gestikuliren. Man verfolge einmal die Abstufungen der Standpunkte, die z. B. zwischen einem Minister und dessen geringsten Untergebenen liegen, um sich das Abschwinden der Gestikulationen zu versinnlichen. Als Darsteller steht der Schauspieler nun täglich auf einem hohen Standpunkt; das heißt: in jeder Anstandsrolle wollen wir in ihm das Muster eines gebildeten Mannes sehen. Nur eine Hand, ja oft nur ein Finger werde daher gebraucht; wenige, aber bedeutende Bezeichnungen. Unter dem beständigen Wechsel des Um- und Außersichgreifens geht alle Wirkung verloren; ein solches Vagiren ist so lästig für das Auge, wie der überflüssige Wortschwall eines Schwätzers für das Ohr.

Der Gebrauch beider Hände ist nur der höchsten Leidenschaft verstattet: dem innigen Beter; der Furcht, wenn sie abwehren will u. s. w.

Diejenigen Schauspieler, welche eine besonders rege Einbildungskraft (und also Lebhaftigkeit des Vortrags), nebst einem sonoren Organe besitzen, bedürfen um so weniger vieler Gestikulationen; diese entspringt in den meisten Fällen aus der Besorgniß, daß man nicht verstanden werden möchte; sie will daher überall nachhelfen, den Ausdruck der Worte verstärken. Dies ist überflüssig, wo Blick und Wort und Ton lebhaft, kräftig und an sich schon verständlich sind.

Eine unwandelbare Regel sey, daß der Arm nie zu große Kreise umschreibe; denn dadurch muß der ganze Körper seine Haltung verändern, indem er dem Arm nachgeben muß; und es ist ungleich schwieriger, das Verhältniß des ganzen Körpers zu bewachen, als nur einen Theil desselben.

Das Wesen der Gesten ist überhaupt verschieden, wie der Vortrag. Eine Sentenz, ein

moralischer Spruch, eine Rede die zum Herzen spricht, ist, hinsichtlich der Gestikulation, selten zu verfehlen; ein seelenvoller Vortrag führt, eben weil er von innen heraus kommt, seine natürliche Geberden mit sich. Ganz anders verhält es sich mit den Gesten zu poetischen Bildern; sie entspringen aus der Begeisterung, welche das Gefühl des Schönen in uns erregt; sollen sie bezeichnend seyn, so bedingen sie eine stete harmonische Begleitung der Rede bis zum höchsten tragischen Moment, einen besonnenen Wechsel stets malerischer Stellungen, mit beständiger Hinsicht auf Charakteristik der Rolle. Diese Bedingungen setzen ein vollkommenes Ebenmaaß des Körpers, eine hohe Ausbildung des Geistes und — eine sorgfältige Vorübung voraus.

Um die Leichtigkeit der ersten und die Schwierigkeit der zweiten Gattung zu erproben, versuche man einmal, eine prosaische und eine poetische Schilderung mit Gesten zu begleiten, z. B. eine Ermahnung des alten Dallner in Dienstpflicht; und zum Gegensatze: Hugo's Schilde-

rung der Planeten, in Müllner's Schuld, oder die Visionen der Jungfrau von Orleans.

Bestimmte Vorschriften lassen sich, meines Bedünkens, über Gestikulationen nicht geben. Die Anwendung und das Gelingen derselben stützen sich vorzüglich auf die intellectuelle Bildung des Künstlers. Im Allgemeinen pflegte Schröder jungen Schauspielern eine lakonische Regel darüber zu geben: Stecket die Hände in die Tasche; wenn sie im Strom der Rede zucken und herausfahren wollen, laßt sie fahren; sie werden dann schon wissen, wohin sie wollen.

Noch einige Andeutungen über conventionelle Bezeichnungen auf der Bühne mögen hier folgen.

So ist wohl zu beachten, an welchen Stellen in der Handlung Stühle gereicht und zum Sitzen benutzt werden müssen oder nicht. Die Vorschrift des Dichters (oft hat er es auch nicht einmal bemerkt) darf hier nicht allein entscheiden, sondern die stets wache Beurtheilung des Darstellers. Bei der Exposition des Stücks ist das Sitzen möglichst zu vermeiden: es zeigt den Zustand der

Ruhe an und vermehrt die, ihrer Natur nach, oft trockne Einleitung. Der Zuhörer erschrickt nicht selten über den mühseligen Anlauf zur Handlung, setzt sich in Gedanken mit nieder und sehnt sich über den Augenblick hinweg, wenn er aus Unmuth nicht vollends schläfrig wird. Alles kommt darauf an, ihn wach (in Thätigkeit) zu erhalten, d. h. für die Handlung zu gewinnen. Wenn jedoch das förmliche Platznehmen nur selten und stets mit Umsicht geschehen darf; so ist das Einladen dazu desto öfter vonnöthen, und dies ist es, was gewöhnlich im Spiel vernachlässigt wird. Es stört die Wahrscheinlichkeit der Handlung, wenn — namentlich Besuchende — auf die Soufleurbehausung zusteuern, und, ohne sich zu setzen, wieder abgehen. Wo der Gang der Handlung zur Ruhe einladet, biete der Wirth stets Stühle, und der Gast verbitte es; aber es geschehe leicht und gefällig, ohne Stöhrung für den Gang der Sache.

Verstöße dieser Art gegen die übliche Convenienz, müssen auf der Bühne von gebildeten Personen nicht übersehen werden.

So vernachlässigt auch z. B. der vornehme Mann, wenn er Briefe, oder überhaupt zu schreiben hat, nicht die Haltung seines Körpers. Man beuge sich daher nicht über die Schrift, sondern sitze grade auf und blicke auf die leichte Hand herab: eine Stellung, die auch bekanntlich jeder Schreiblehrer empfiehlt. Der Vornehme vergißt sie gewiß nicht, weil er nirgends eine Blöße der Repräsentation giebt. Dasselbe gilt auch von dem Siegeln der Briefe.

Beim Trinken hüte man sich, das Haupt auf's Trinkgefäß herabzusenken; man führe im Gegentheil die Tasse oder den Becher hinauf zum Munde. Der Vornehme will überall bedient seyn, aber nirgends selbst bedienen; zu geschweigen, daß es Gier verräth, sich zum Trinkgeschirr zu beugen. Der Trinker oder Durstige in Engels Mimik, steht daher mit vorgebogenem Körper und die Nase in den Becher haltend.

Ein anderes ist es bei dem Handkuß. Diese Handlung zeigt eine Huldigung der Person an, und ich darf daher die zu küssende Hand nicht zu

mir erheben, sondern ich muß mich zu ihr herablassen. Wenn man dieses Verhältniß stets erwöge, so würde nicht so oft an unrechter Stelle der Handkuß verschwendet werden.

Das Verneigen der meldenden Bedienten ist durchaus unstatthaft: sie sind zu Hause und dürfen sich's nicht erlauben, die Herrschaft mit einem Bückling zu belästigen, welches ihr Erwiederung zuzumuthen scheint. Es giebt dennoch eine Art von verbindlicher Meldung, Ein- und Abtreten und den Stuhl zu reichen, die eben so viel Takt der Ausführung erfordert, als der Anstand, sich des Stuhls zu bedienen.

Mit Unrecht glauben daher angehende Schauspieler, durch solche Anmelderollen sich herabgesetzt; sie gehören zur Abrundung des Ganzen, und es ist achtungswerth, wenn sie ihre kleinen Rollen mit Sorgfalt geben.

## Der Hang zu outriren.

---

Die Neigung zu übertreiben, eine Rolle zu karrikiren, ist gewöhnlich jenen Schauspielern eigen, die eine Fülle von Darstellungsvermögen besitzen. Von den Uebertreibungen der Possenreißer, die ihren Ursprung in der eigenen Geschmacklosigkeit haben, kann nicht die Rede seyn. Der Künstler kann sich gegen diese Neigung nicht genug verwahren; denn jede Uebertreibung ist Entstellung des Gemäldes.

Man kann diesen Fehler nicht treffender bezeichnen und nicht ernstlicher dagegen warnen, als es Shakespeare gethan hat. So bekannt auch

seine Regeln sind, die Erwähnung derselben dürfte hier an ihrer rechten Stelle seyn.

„Haltet eure Rede leicht von der Zunge weg (räth Hamlet dem Schauspieler); wenn ihr den „Mund so voll nehmt, wie viele unsrer Schauspie„ler, so möchte ich meine Verse eben so gern von „dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel „mit den Händen durch die Luft, so — sondern „behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem „Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wir„belwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine „Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidig„keit giebt. O es ärgert mich in der Seele, wenn „solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine „Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, „um den Gründlingen im Parterre in die Ohren „zu donnern, die meistens von nichts wissen, als „verworrenen stummen Pantomimen und Lärm. „Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasi„ren prügeln lassen: es übertyrannt den Tyran„nen. — Seyd aber auch nicht allzu zahm, son„dern laßt euer eigenes Urtheil euren Meister

„seyn: paßt die Geberde dem Wort, das Wort „der Geberde an; wobei ihr sonderlich darauf „achten müßt, niemals die Bescheidenheit der „Natur zu überschreiten. Denn Alles, was so „übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schau„spielers entgegen, dessen Zweck, sowohl anfangs „als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den „Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eignen „Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem „Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck „seiner Gestalt zu zeigen. Wird dies nun über„trieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es „zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber „den Einsichtsvollen muß es verdrießen; und der „Tadel von Einem solchen muß in eurer Schä„tzung ein ganzes Schauspielhaus voll von Andern „überwiegen. O es giebt Schauspieler, die ich „habe spielen sehn und von Andern preisen hören, „und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder „den Ton noch den Gang von Christen, Heiden „oder Menschen hatten, und so stolzirten und „blökten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger

„der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wä„ren ihm nicht gerathen; so abscheulich ahmten sie „die Menschheit nach.“

Leider geht es uns Schauspielern mit diesen Regeln, wie den Menschen mit üblichen Stoßgebeten und Kernsprüchen: man weiß sie auswendig, man spricht sie zur Schutzwehr bei jeder Gelegenheit und — verstößt dennoch so oft dagegen.

Um sich daher die Wahrheit derselben recht anschaulich zu machen, so versuche der Schauspieler in seinen Vorübungen, die Rolle nicht nur nach, sondern auch gegen Shakespear's Rath einmal durchzugehen. Er nehme einmal den Mund zu voll, er säge zuviel mit den Händen durch die Luft; so wird er im Spiegel gewahren, wie man eine Leidenschaft in Fetzen zerreißt, den Tyrannen übertyrannt; er wird zugleich ermessen, wie viel er mehr oder weniger, durch überreizte Darstellung, dem verzerrten Bilde schon nahe gekommen ist, und um so vorsichtiger die scheiternde Klippe vermeiden.

Auch die allzu zahme Darstellung werde als

Vorübung einmal versucht, um sich das unmotivirte Springen von zügelloser Wildheit zu schläfricher Ruhe zu versinnlichen. Es giebt Schauspieler, die sich dergleichen Sprünge mühsam angeeignet haben und es für Studium ausgeben; es ist aber nichts anders, als eine leidige Manier, die den verständigen Beurtheiler nicht verblenden kann. Junge Heldenspieler pflegen begierig nach all' den Stellen in der Rolle zu haschen, die leidenschaftlich vorgetragen werden müssen, und ist es irgend möglich, so geben sie die ganze Rolle stürmend. Um jede Schattirung ist's bei diesem Verfahren gethan.

Man untersuche daher in Heldenrollen gewissenhaft die Stellen, wo der Ton der Reflexion, oder des schlanken, graden, kräftigen Ausdrucks, nicht mit der höchsten Wildheit verwechselt werden muß. Die Rolle des Karl Moors kann hier zum Beispiel dienen: sie wird für die größte Heldenrolle genommen, und ist eben deßhalb Lieblingsdarstellung der jungen Heldenspieler; gewöhnlich brausen sie in der derselben von Anfang bis

zum Schluß. Dennoch giebt es in dieser glühenden Rolle fast nur eine Stelle, wo der höchste Ausdruck der Leidenschaftlichkeit Statt finden darf: der Schwur am Thurm. Wer daher diese Rolle, ohne zu zahm zu werden, im Ausdruck richtig zu motiviren versteht, wird in keiner gegen Shakespear's Regel verstoßen.

In dem hier angeführten Auszuge hat sich Shakespeare nur auf die Uebertreibungen in der Tragödie bezogen; die Uebertreibungen der Komödie fertigt er kürzer ab; gleichwohl bieten sie ein eben so weites Feld zu Erörterungen dar.

Der tragische Ausdruck ist unwandelbar: der komische gehört dem Wechsel der Zeit, die stets neue Narrheiten gebiert; er ist daher unerschöpflich und bedingt die größte Mannigfaltigkeit. Um so leichter ist der geniale Darsteller zu Uebertreibungen zu verleiten. Es giebt sogar Rollen, die dazu gewaltsam nöthigen; man findet sie vorzüglich in vielen Lust- und sogenannten romantischen Spielen der letzten Jahrzehende, geschrieben in dem poetischen Interregnum. So möcht' ich

die Zeit benennen, wo die romantische Poesie in der dramatischen Literatur sich wieder regte; wo Darsteller und Publikum ahneten, daß der bürgerliche Zuschnitt der bisherigen Dramen nicht das Rechte sey; der Ersatz dafür aber noch nicht ausgemittelt werden konnte, weil von der Romantik (deren Gebiet unbestreitbar das Theater ist) oft ein verkehrter, bizarrer Gebrauch, aus Mangel an Bühnenkenntniß, gemacht wurde. Diejenigen Dichter, welche das Wesen der romantischen Poesie verkannten, glaubten den Mangel derselben durch eingeflickten Gesang und Tanz zu ergänzen; von außen mußte Zauberspiel: transparente Lauben, in Paläste verwandelte Grotten u. dgl. zu Hülfe kommen; wurden dazu abentheuerliche Handlungen und überspannte Situationen erfunden, so stand ihr vermeintlich romantischer Bau. Die komischen Charaktere wurden in Hogarths Manier gezeichnet, aber ohne innere Consequenz. Es ward dem sinnigsten Komiker schwer, oft unmöglich, psychologische Wahrheit in die Darstellung solcher überladener Charaktere zu bringen; sollten sie interessi-

ren, so blieb ihm nichts übrig, als die Zwittergestalt auf eine geschmackvolle Weise zu karrikiren (übertreiben). Iffland, seiner übrigen großen Verdienste unbeschadet, war Meister in dieser Manier: sie war stets dem Geschmack des Tages, wenn ich so sagen darf, angemessen. Schien sie auch, bei näherer Beleuchtung, die Wahrheit des Charakters zu verletzen, so war doch stets die Delicatesse der Zuhörer befriedigt und geschirmt. Ein Mann der so angenehm den Scherz steigerte, mußte auch als Geck liebenswürdig erscheinen.

Schröder, den ich die ewige Wahrheit der Darstellung nennen möchte, mißbilligte jedoch jene Manier. Keine Bestechung auf Kosten der Wahrheit, war sein Spruch. Freilich war er schon von der Bühne abgetreten, als die kreisende Periode der dramatischen Literatur begann; aber wäre er auch noch activ gewesen, er würde die glänzendste und dankbarste Rolle verschmäht haben, wenn er nicht die höchste Wahrheit in die Darstellung hätte bringen können *).

*) Man lese sein eigenes Glaubensbekenntniß darüber in

Zum Beleg ein Gespräch über diesen Gegenstand zwischen ihm und Iffland. Es fiel in die Periode, wo er, nach langer Trennung vom Theater, zum erstenmal wieder ein Schauspiel, und Iffland als Gast darin sah. „Sie haben mit „großem Beifall gespielt,“ sagte Schröder; „aber „welche mir unbekannte Art des Spiels haben „Sie sich angeeignet! Ich würde neben Ihnen „nicht mehr gefallen, oder Sie nicht neben mir.“

Was fehlt meinem Spiele?

„Ich bewundere Ihre Kunstfertigkeit; Sie „wissen jeder Thorheit eine Seite der Liebenswür-

---

F. L. Schröders Leben von Meyer. (1ster Theil, pag. 338.) „Ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forde-„rungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen „andern Spiegel zu Rathe zu ziehn, als den der „Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen „begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. — Es „kommt mir nicht darauf an, zu scheinen und hervorzu-„stechen, sondern auszufüllen und zu seyn. Ich will jeder „Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weni-„ger. Dadurch muß jede werden, was keine andere seyn „kann. Die Richtigkeit dieses Bestrebens wird man mei-„nem Verstande nicht verdächtig machen.“

„digkeit abzugewinnen, Sie amüsiren, Sie in„teressiren; doch vermisse ich das, was ich im „Zusammenhange Wahrheit des Spiels nenne."

Sie mögen Recht haben, erwiederte Iffland; Erfahrung aber hat mich zu meiner Darstellungsweise gezwungen. Ich habe früher in Ihrem Sinne zu spielen versucht, jedoch ohne Erfolg, weil meine Eigenthümlichkeit von der Ihrigen so ganz verschieden ist. Ich würde bei längerem Zwange vielleicht ein wenig beachteter Künstler geworden seyn. Ich versuchte daher eine Darstellungsart, wie sie mir zusagte; und da ich fand, daß man sie überall mit Beifall aufnahm, so bestrebt' ich mich, meine Gattung des Spiels so auszubilden, wie Sie sie gesehen und die Wirkung davon gehört haben.

Gattungen des Spiels kannte Schröder aber nicht, und somit endete die Discussion; sie giebt jedoch einen erschöpfenden Begriff von den Ansichten dieser zwei seltenen Künstler, und bezeichnet die Diversionallinie zwischen Beiden.

Man weiß jedoch aus Ifflands eignem Munde,

daß er sich bewußt war, nie unwahr zu spielen; seine Bescheidenheit erlaubte ihm keine nähere Erörterung der obigen Discussion. Besaß er eine Manier, so übte er sie, wie schon bemerkt, mit einer Feinheit, die ihr einen ganz eignen Reiz verlieh und woran alle seine Nachahmer scheiterten. Einzelne Formen, die bekannte Haltung des Arms und der Hand, so wie die Stellung gewisser Redensarten, ließen sich wohl nachahmen; aber nicht die unendliche Wachsamkeit seines Geistes, mit welcher er während der Vorstellung hundert von Keinem geahnete Aeußerlichkeiten aufnahm und sie pfeilschnell in die Handlung verwebte. In den Proben insbesondere pflegte er diese Fertigkeit bis zum Muthwillen zu treiben, und Vielen ist es bekannt, daß er dann oft am besten spielte. Er selbst gestand mir: „Ich genieße nur das Leben, wenn ich spiele; ich bilde mir dann ein, es sey ein Schlagbaum zwischen mir und dem ärgerlichen Tagsverkehr gezogen, und innerhalb dieser Linie begeistert mich mein Geschäft bis zur Ausgelassenheit.“ Ehre und Achtung ewig seinem Andenken!

Die komische Muse insbesondere verdankt ihm eine höhere Ausbildung: er hat ihre Kunst geadelt.

Wie gewissenhaft übrigens Schröder die Regel beobachtete, welche Hamlet dem komischen Schauspieler ertheilt: „nicht mehr zu sagen, als „in der Rolle steht; denn es giebt ihrer, die selbst „lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer „zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben „Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stücks „zu erwägen ist." Von seiner gewissenhaften Befolgung dieser Lehre erzählte er mir ein Beispiel, das jeder komische Schauspieler beherzigen möge. Er spielte früher den drolligen Küster in Engels dankbarem Sohn. Wenn der Vater Rode sein Gebet verrichtete, habe er, da er als Küster um so mehr Theil daran nehmen müsse, schon früher seinen Hut abgezogen und beiseite gelegt, damit auch nicht die leiseste Bewegung des Komikers die Würde des Gebets störe oder schmälere.

Ich bin im Besitz mehrerer lehrreicher Gespräche mit diesem seltenen Manne, die ein Ge-

sammtinteresse für die Kunstwelt haben. Bei mehrerer Muße gedenke ich sie für den Druck zu ordnen. Kommen sie doch nie zu spät.

Das Resultat von dem Allen ist, daß der Schauspieler den Hang zu outriren nicht genugsam bewachen kann. Nicht jeder Maler weiß Hogarths Pinsel zu führen.

Wer sich der Sucht zu übertreiben einmal ganz hingegeben hat, kann fast mathematisch das Ende seiner glänzenden Periode berechnen. Er darf nämlich nicht stehen bleiben, sondern muß die Uebertreibung täglich steigern; oder das von ihm verwöhnte, überreizte Publikum findet an ihm nicht mehr das alte Interesse, bei welcher Gelegenheit man dann zu sagen pflegt: er hat sich ausgespielt. Will nun der Darsteller dieser Verurtheilung vorbeugen, so ist er gezwungen, die Karrikatur auf den höchsten Grad zu schrauben und endlich vollständige Zerrbilder zu liefern. Das ist dann der Augenblick, wo auch das verwöhnteste Publikum wieder mündig wird und den Liebling so plötzlich fallen läßt, als es ihn hob. — So

behauptet die Wahrheit, in der Kunstwelt wie in der moralischen, ihr ewiges Recht.

So wie die höhere Komik ein absolutes und das feinste Studium bedingt, so pflegt in der niedern der Naturalist auszureichen, indem er, nach dem Sprichwort, stets den Nagel auf den Kopf trifft. Er führe daher nicht, wenn der Nagel mit einem Schlage schon fest sitzt, noch ein halb Dutzend Schläge auf den Kopf, wodurch nicht selten das Ganze wieder weicht.

Ein Hauptaugenmerk aller Darstellungen sey eine gewisse Lebhaftigkeit derselben. Ich verstehe darunter keine quecksilberige Lebendigkeit, die nirgend einen Ruhepunkt hat, sondern die stete Frischheit des Vortrags, des Ausdrucks, des überall wachen Blicks. Diese Eigenschaften helfen sogar glücklich über manche Schwächen des Dichters hinweg, und insbesondere über die trockene Exposition eines Stücks. So wie die Schläfrigkeit des Darstellers ansteckend auf den Zuhörer wirkt, so auch seine Thätigkeit: sie reißt wider Willen ihn mit fort.

Der komische Schauspieler vorzüglich hüte sich vor Dehnungen. Je pikanter und witziger oft eine komische Pointe in der Rolle ist, je mehr pflegt sich der Darsteller wohl verleiten zu lassen, das Maaß des Vortrags zu überschreiten. Da sie ihn so sehr anspricht, so möcht' er ein ähnliches Interesse dafür in Jedem gern erwecken, und bei diesem, an sich richtigen, Bestreben schweift er nicht selten über die Grenze der Wahrheit; er dehnt den Vortrag über die Gebühr, verlängert ihn durch Wiederholungen und eingeschobene Interjectionen. Durch ein solches — Anatomisiren des Vortrags wird dem Aether des Scherzes eine Schwerfälligkeit beigemischt, die seine Gestalt und Wirkung verändert. — Der sinnige Künstler muß stets die nöthige Aufmerksamkeit seines Auditoriums voraussetzen; wo diese ist, wird sein leichter Scherz aufgefaßt und verstanden; wo sie nicht ist, wird er sie vergeblich aufzurütteln suchen, und es nur auf Kosten des aufmerksamen Zuhörers thun.

Dem Scherz, der Freude, dem Muthwillen widerstrebt durchaus jeder Zwang. Soll er fort-

reißen, so darf man nirgends die Räder des Mechanismus gewahren. Wehe der Darstellung des Lustspiels, die den Zuschauer zur Reflexion kommen läßt; er muß in einem behaglichen Zustande vom Anfang bis zum Schluß erhalten werden. Reflectirt er hinterdrein und findet sich betrogen, so vergiebt er dem Darsteller gern den Betrug; macht er aber diese Entdeckung während der Vorstellung, so giebt er sein Mißfallen zu erkennen, und wäre der Komiker auch sein Liebling.

Auch der tragische Schauspieler wird durch einen gemißbrauchten Pathos leicht zu Dehnungen verleitet. Hat doch auch der Ernst seine Abstufungen. Wenn der Tragiker jedes Wort betont, durch das ganze Stück auf dem höchsten Kothurn einherschreitet, so verscherzt er die eigentlichen Drücker der Redekunst für die Hauptmomente seiner Rolle. Ein solcher verfehlter Vortrag, begleitet mit einem ausdrucksvollen Gesicht, zieht anfänglich allerdings den Zuhörer an; er horcht mit gespannter Aufmerksamkeit hin, sinkt aber um so erschlaffter zurück, wenn — der Berg eine Maus gebiert.

Jede erzwungene und also getäuschte Erwartung erregt Mißfallen. Die verständigste Berechnung des Vortrags ist also erforderlich, um den Zuhörer nicht zur unrechten Zeit in Spannung zu versetzen. Angezogen muß er stets sich fühlen; gespannt nur in den Momenten, wo ihm der Darsteller ein befriedigendes Resultat liefern kann.

Man verfalle jedoch bei diesem Verfahren nicht in den entgegengesetzten Fehler: die ganze Kraft nämlich nur für die leidenschaftlichen Momente aufzusparen, und die dazwischen liegenden Scenen monoton und kraftlos zu spielen. So erzählt man von einem großen Tragiker, daß er in der Rolle des Karl Moor, gewöhnlich den Schwur in der Scene am Thurm mit einer unnachahmlichen Begeisterung gegeben, und Alles außer diesem Auftritt nachlässig behandelt habe. Das heißt denn eine Scene spielen, nicht eine Rolle, und ist — keine verständige Berechnung des Vortrags.

## Verschiedenheit der Affecte.

---

Die Bezeichnung derselben durch Ton und Geberde, ist eine der schwierigsten Aufgaben des Künstlers; sie setzt erschöpfende psychologische Kenntniß voraus. Der Ton soll jeden Seelenzustand versinnlichen, anschaulich machen; er ist der Nachhall, das vernehmliche Echo der tiefsten Empfindung.

Wie verschieden ist dieser Ausdruck! Betrachten wir nur einige der Affecte von den vielen, die die Brust des Menschen durchwühlen.

Wenn Franz Moor mit der Natur wegen seiner Bürde von Häßlichkeit grollt — wenn

Hamlet gegen den blutschänderischen König, seinen Stiefvater, raset — Sigismundo im Horoscop gegen einen verkannten, guten Vater — wenn Lear seine undankbaren Kinder verflucht — so sind diese Seelenzustände sich nur in Einem ähnlich: in der Heftigkeit der Leidenschaft. Der Ton derselben muß jedoch absolut verschieden seyn, wie die bewegenden Ursachen specifisch verschieden sind.

Nicht bloß durch die äußern Zeichen des Affekts wird der Zuhörer mit denselben bekannt gemacht: durch das Ohr dringt der Ton zum verwandten Herzen, und ein verfehlter stört hier die Harmonie in demselben Grade, wie in der Musik.

Ist der Künstler fähig, dies — Instrument der Seele mit einer solchen Virtuosität zu behandeln, daß er durch den Ton jeden Seelenzustand individualisirt, so dürfte selbst ein Blinder mit den Augen seines Gemüths die Richtigkeit des dargestellten Charakters erkennen.

Das Bestreben nach dieser Individualisirung

durch den Ton, darf bei jedem Künstler wohl vorausgesetzt werden; aber man bedient sich dazu nicht selten eines Mittels, das über die Erreichung des Zwecks täuscht. Man glaubt den Gegenstand genau zu bezeichnen, wenn man durch die Vorstellung desselben sein Inneres gewaltsam erhitzt, alle Kräfte der Seele in Aufruhr bringt. Man fühlt bei solchem Verfahren jede Fiber beben, alle Pulse schlagen, einen Schwindel nahen. Wie könnte man bei der Wahrheit dieses Gefühls an der Wahrheit des Spiels zweifeln? Und dennoch werden viele Künstler die Erfahrung gemacht haben, daß grade jene so tief empfundene Stellen nicht die Wirkung hervorbrachten, deren sie sich im Innern so deutlich bewußt waren. Die Trüglichkeit dieses Schlusses ist erwiesen, wenn man erwägt, daß sich's bei der Bezeichnung eines Seelenzustandes nicht darum handelt, wie ihn der Darsteller empfindet; sondern ob er die Fähigkeit besitzt, ihn durch die Kunst auch in dem Zuhörer zu erregen. „Es kommt nicht so ..hr darauf an," sagt einer der ältesten und

scharfsinnigsten Lehrer der Redekunst (Quintilian im 3ten Kapitel des 1sten Buchs), „wie das beschaffen ist, was wir in uns selbst verschlossen gedacht haben, als auf die Art, wie wir es von uns geben: denn Jeder wird danach gerührt, wie er hört." — Bei einer wirklichen und über alle Grenzen schweifenden Aufregung des Gefühls verliert daher der Darsteller die Herrschaft über das Kunstwerk. Es wird ihm unmöglich, die Art zu beobachten, wie er es in's Leben setzt.

Der mimische Ausdruck: die Geberde, steht mit der Gestikulation in unmittelbarer Verbindung und Wechselwirkung; beide sind die steten Begleiterinnen und — so zu sagen — Dienerinnen des Tons; sie wollen den Ausdruck desselben verstärken, und nach dem Grade der Leidenschaft bezeichnen. Beide haben demnach einen Zweck; sie müssen in Uebereinstimmung wirken.

Von ironischen Aeußerungen, so wie von einer absichtlichen Verstellung des Gemüths, ist hier nicht die Rede. Hier können Geberde, Bewegung

und Ton oft im Widerspruch stehen und einen der Rede ganz entgegengesetzten Sinn andeuten.

Wenn aber der Gestus der Furcht die abwehrende Schreckgestalt bezeichnet, wird die Miene nicht dazu lächeln. Wenn die Freude die Arme ausbreitet, wird die Geberde keine Trauer ausdrücken. So lange beide vereint handeln und ihre Wirkung von dem mächtigen Hebel der Sprache, des ausdrucksvollen Tons begleitet wird, ist die mimische Ausführung leichter; unendlich schwieriger ist sie, sobald sie selbstständig erscheint; wenn sie durch stummes Spiel (also ohne Begleitung der Sprache) leidenschaftliche Momente auszudrücken hat. Z. B. die Flucht der Johanna von Montfaucon vor den eindringenden Kriegern. (Anfang des 2ten Acts.) Oder in Ifflands Advokaten, wenn der Hofrath die vergiftete Flasche vermißt; so wie in taubstummen Rollen, wohin auch Viktorin in dem Melodrama: Die Waise und der Mörder zu rechnen ist. In diesen und ähnlichen Situationen, gehört der mimische Ausdruck zu dem schwierigsten Theile der Schau-

spielkunst; er bedingt hier ein doppeltes Produktions-Vermögen: Phantasie, die die Vorstellung der darzustellenden Bilder in der Seele erzeugt, und die Fähigkeit, diese Bilder durch Blick und Miene und Gesten in's Leben zu rufen.

Um durch die Betonung jeden Seelenzustand zu individualisiren, nichts von außen nach innen, sondern Alles von innen nach außen zu spielen, bedarf man des sonorsten und vollkommensten Sprachorgans; jeder angeschlagene Ton muß rein und voll klingen, so wie in einem wohlgestimmten Instrumente jede berührte Taste zweckmäßig anspricht. Ein solches Organ ist allerdings selten, und die Natur hat demjenigen Künstler, den sie damit ausgestattet, ihr schönstes Geschenk gemacht. Wer mit dem technischen der Schauspielkunst vertraut ist, wird wissen, daß es viele glückliche Hülfsmittel giebt, um den einen oder andern Defekt des Organs zu ergänzen, wiewohl man mit all' den Mittelchen nie die Wirkung eines natürlich schönen und vollkommenen Organs erzielen kann.

Warum aber findet man es so selten, daß der Schauspieler den Umfang seiner Stimme berechnet, wie es z. B. der Sänger zu thun gezwungen ist?

Die Beantwortung scheint in der Frage zu liegen. Geht der Sänger über die Grenzen seiner Stimme hinaus, so werden offenbare Mißtöne laut, die auf der Stelle von dem Zuhörer entdeckt und gerügt werden, und um so mehr, wenn dadurch auch die Harmonie der übrigen Sänger zerstört wird. Der Fehler des Sängers kann also bis auf ein Achtel der Note ermessen werden; man kann ihm nachweisen, wo er fehlte. Daß nun eine solche Disharmonie bei dem Verstoß des Redners nicht immer genau nachgewiesen und erwiesen werden kann, scheint der Grund zu seyn, warum viele Redner so wenig sich bemühen, die Grenzen ihrer Stimme zu erforschen.

Freilich stehen die jugendlichen Rollen auf dem gefährlichsten Posten, indem an ihnen, wie an einem elektrischen Leiter, die Leidenschaft durch jedes Stück geführt wird. Der Beifall ist ihren

Darstellern vor allen gesichert, denn die junge Welt empfindet mit ihnen, und die ältere fühlt sich in der Glut auf's neue erwärmt. Sind sie nun mit reizbarer Phantasie und der nöthigen physischen Kraft ausgestattet, — wie groß ist alsdann die Versuchung, über die Grenzen der Leidenschaft hinauszugehen, zumal wenn das Jauchzen der Menge verführerisch sie begleitet. Gegen diese Gefahr zu kämpfen, muß das unausgesetzte Bestreben in leidenschaftlichen Rollen seyn. Die Vorschriften des Dichters: wild, wüthend, rasend, müssen sie stets als Klippen betrachten, woran ihre Kunst scheitern kann. Um sich den abgestuften Ton des Affects genau zu versinnlichen, entwerfe man zur Vorübung eine Reihefolge solcher Vorschriften. Z. B. Ruhig — Bewegt — Lebhaft — Kräftig — Feurig — Heftig. — Der junge Künstler komponire zu diesen Vorschriften beliebige, kurze Reden, woran er, zumal wenn sie zusammenhängend sind, um so schärfer die Abstufung gewahren kann. Eine solche Stufenleiter des Affects sey gleichsam seine Scala. Ein guter Sänger übt sie täglich;

sie lehrt die Qualität und Quantität der Stimme richtig verwenden, und verhindert insbesondere das Uebernehmen (Ueberschreien) derselben; was man bei dem Sänger Ueberschlagen der Stimme nennt. Wie ein solches Ueberschlagen das Gesangstück gröblich verwundet, so wird auch der Harmonie der Rede gewaltsam dadurch geschadet. Zu geschweigen, daß es auch auf die Täuschung nachtheilig einwirkt. Man bemerkt bei solchem Ueberschreien den Mangel an physischer Kraft des Darstellers, und der Zuhörer soll nicht über die Individualität des Künstlers reflektiren.

Die Sorglosigkeit der Redner ist in dieser Hinsicht unbegreiflich, und sie läßt sich nur — wie bereits angedeutet — aus der scheinbaren Regellosigkeit ihres Geschäfts erklären. Es wird z. B. Niemandem einfallen, Mozarts Belmonte zu singen, oder ein Solo zu tanzen, wenn er nicht im Besitz der dazu nöthigen Regeln der Musik- und Tanzkunst ist. Zur Redekunst (hier vorzüglich in Hinsicht des Schauspielers), wähnt man, sey nichts weiter erforderlich als Brust und Mund. Daraus

geht dann ganz natürlich hervor, daß Jeder redet, wie (nach dem Sprichworte) ihm der Schnabel gewachsen ist.

Ein gewisses Gleichmaaß im Vortrage ist vorzüglich zu empfehlen. Auch außer der Bühne pflegen öffentliche Redner nicht selten dagegen zu verstoßen. Ich meine die unmotivirte Hastigkeit und Heftigkeit, die ruckweise im Vortrage einschneidet. Der Redner muß eine, dem Stoffe angemessene, gleichmäßige Wärme über seinen ganzen Vortrag verbreiten. Wenn dann bey wichtigen Stellen die Stimme bis zum höchsten Ausdruck anschwellt, so ist die Tonleiter vorbereitet, der Sprung vermieden. Der aufmerksame Zuhörer wird mit fortgerissen, und begreift die Nothwendigkeit wie die Wahrheit des so gesteigerten Affects.

Der vernachlässigte Unterschied der Affecte ist ein wesentlicher Mangel einer Darstellung; wird diese Verwöhnung vollends mit dem Silberton des Beifalls belohnt, so ist die Abstellung des Uebels um so schwieriger. Wie wesentlich dieser Un-

terschied ist, zeigt sich an Beispielen am deutlichsten. Wenn Karlos seinen Posa gemordet sieht, so ist sein Schmerz wild und ungemessen, denn er tobt gegen Büberei und Verrath. Wenn hingegen Chimene (in Klingemanns Rodrigo) an der Leiche ihres Vaters dem Mörder desselben, der ihr Geliebter ist, flucht, so ras't ihr Schmerz — nicht gegen Verrath, sondern gegen das Schicksal, das die Begebenheit so unselig verflocht. Mit welchem von Verzweiflung zerrissenen Herzen muß sie daher die Worte betonen:

„Nun muß ich weinen und — fluchen.
„Beides."

Spricht sie das Fluchen mit empörter Seele und Ton, so ist der Ausdruck gänzlich verfehlt; sie scheint alsdann den Mörder zu hassen, und sie liebt ihn, muß ihm, der unseligen Verwicklung wegen, um so inniger ihr Bedauern schenken. — Vorschreiben läßt sich dieser Unterschied des Schmerzes nicht, zarte Seelen werden ihn fühlen und bezeichnen. Merkwürdig ist jedoch, daß der Rohste aus dem Volke den Unterschied des Schmerzes im

wirklichen Leben richtig empfinden, oder richtig beurtheilen wird. Wenn z. B. ein Knabe nicht weiß, daß er mit einer geladenen Flinte spielt, und seinen geliebten Kameraden erschießt — würde es nicht die Umstehenden empören, wenn der Vater des Ermordeten den Mörder unbarmherzig mißhandeln wollte? Wie wahr und erschütternd wird nicht hingegen Aller Schmerz in einer solchen Lage seyn. Die stumme Verzweiflung, der Blick und Ton, die Ohnmacht gegen das Schicksal, die durch die Unschuld des Mörders selbst entwaffnete Rache — Alles wird ein Gemälde liefern, erschütternder als rohes Geschrei und Konvulsionen.

Wie so anders äußert sich der Zorn des Prinzen gegen den des gereizten Tagelöhners; wenn dieser schimpft, ausgreift, hält jener durch einen imponirenden Blick seinen Gegner in Schranken. Der Schauspieler kann daher die Kunst nicht wärmer pflegen, als wenn er sich bemüht, auch im wirklichen Leben, in gewissem Sinne, Schauspieler zu seyn. Erkennt man an einem vorzüglich edlen

Anstande den Minister, den Prinzen, warum soll man auch ihn nicht daran erkennen? Will er auf der Bühne den Mann vom Stande mit Wahrheit spielen, so bemüh' er sich, auch im wirklichen Leben, stets mit edlem Anstande zu erscheinen *). Es ist unmöglich, wenn man den ganzen Tag seine Haltung unbeachtet läßt, den Mund an eine unbewachte Sprache gewöhnt — es ist unmöglich, sich alsdann Abends, plötzlich, in einen Mann vom Stande zu metamorphosiren. Daher gewahrt der Beobachter auf den ersten Blick das geliehene Kleid. Daher bei Manchem die Liebe für die sogenannten Ritter- und Spektakelstücke. Kein Zeitgenosse hat diese bärtigen Haudegen gekannt.

Kurz, Alles was den Menschen herabziehen kann, muß der Schauspieler vermeiden, um eine edle Natur in sich zu bewahren, die ihm bei seinem Geschäft durchaus unentbehrlich ist. Man kann freilich ein guter Künstler und ein schlech-

*) Iffland in seinen Fragmenten.

ter Mensch seyn; wer aber den Werth Beider mit einander verbindet, verstärkt unläugbar die Täuschung.

Ueber die Betonung werden manche verkehrte Ansichten gehegt. Man glaubt die Sache zu bezeichnen, das Gefühl zu versinnlichen, wenn man z. B. sanfte Stellen mit flötender Stimme, und heroische in einem tiefen Tone vorträgt. In der Regel artet diese Gewohnheit in leere Ziererei aus, und zuletzt in ein förmliches Wispern der Zunge, das obenein zur Unverständlichkeit beiträgt: der größte Nachtheil für eine Rolle. Nicht selten werden ganze Stücke durch solche Undeutlichkeit zu Grabe gewispert.

Oft verleitet auch der Wahn: man müsse den Ausdruck jedes Worts durch den Ton bezeichnen, zu einem verkehrten Vortrag; demnach wird jede Exclamation tremulirt und auf dem O! und Ach! vollends ein Triller geschlagen. Ein solcher Klingklang in der Declamation, läßt eben so kalt und leer wie die Malerei in der Musik. Ein solches Verfahren ist das eigentliche Mittel, den wahren

Ausdruck zu parodiren; mithin grade eine entgegengesetzte Wirkung hervorzubringen.

Werden Situation und Worte nicht im Gemüth begriffen, entspringt die Empfindung nicht aus diesem sichern, untrüglichen Born, so mag der Mund sich formen und flöten wie er will: nur eitele Heuchelei wird man darin erkennen.

Auf die Heuchelei in der Declamation ist noch zu wenig aufmerksam gemacht, so Vieles und Treffliches auch über die Redekunst geschrieben wurde. Oft ist Unlust oder Geistesabwesenheit die Ursache dieser Heuchelei, oft auch liegt der Fehler im Organ selbst. Einem solchen Organe fehlt der bezeichnende Ton für diesen oder jenen Ausdruck. Eine Weinerlichkeit wird nun gewaltsam erkünstelt und soll die gerührte Stimmung der Seele ausdrücken. Der Sprung zu dieser Tonart bildet stets eine Dissonanz; möge er noch so behutsam vorbereitet, der Ton gleichsam hinübergeschliffen werden — man erkennt in allen Wendungen Heuchelei des Gefühls.

Der Mangel dieses Organs läßt sich bedeu-

tend verbergen, wenn sich der Darsteller bestrebt, in seiner Rolle so wenige Stellen als möglich, sentimental (weinerlich) vorzutragen; sondern im Gegentheil auf das scharfsinnigste untersucht, ob solche Phrasen nicht eben so bezeichnend in einem festen, ernst gehaltenen Ton gesprochen werden können. Der mimische Ausdruck — ein kurzer Halt vor einem bedeutenden Worte, der das Niederkämpfen des Gefühls andeutet — eine heimlich getrocknete Thräne — ein unterdrückter Seufzer — ein inniger Blick zum Himmel — alle diese und ähnliche Hülfsmittel sind hinreichend, dem ernsten Vortrag einer Phrase den nöthigen Schein der Rührung zu gewinnen. Man prüfe nach diesem Verfahren einmal jede sentimentale Rolle, und man wird finden, daß der größte Theil derselben des Thränenstroms entbehren kann. Dennoch flüchtet man so gern hinter das Taschentuch, und wähnt, mit dem Aufstecken dieser Fahne das Gefühl erschöpft zu haben.

Wem daher der eigentliche Ton der Rührung von der Natur versagt ist, zwinge sich nicht, ihn

zu erheucheln; er rede lieber ruhig fort, in der Tonleiter die er beherrschen kann. Ist er von dem Gegenstande erfüllt, so wird sein Ton stets Wahrheit haben; sie ist die Sprache der Ueberzeugung, und diese wirkt mehr als der fistulirende Thränenton.

Eine besondere Berücksichtigung ist auf den Unterschied des Vortrags im Lust- und Trauerspiel zu nehmen. Die schärfste Grenze muß stets beobachtet werden; wird sie aufgehoben, und rücksichtlos aus einer Gemarkung in die andere hinübergeschritten, so ist der Charakter des Stücks verzerrt und entstellt.

Leidenschaften, die im Lustspiel auszudrücken sind, müssen nicht zu sehr in's Tragische hinübergespielt werden. Der Lustspieldichter will die Besserung seiner Personen nicht durch Rührung erzielen, sondern durch Belächeln ihrer verkehrten Sinnesart. Darum eben bringt er sie in Conflict mit den Elementen der Comödie. Die Rolle der Donna Diana (siehe Müllners Almanach 1819) kann hier als das treffendste Beispiel die-

nen. Ein weibliches Wesen, das den verkehrten Grundsatz aufstellt, nie zu lieben; noch mehr: das deßhalb einen edlen Mann für sich einzunehmen sucht, um ihn hinterher mit Stolz und Uebermuth abzuweisen und über ihn zu triumphiren, ist ein ächter Vorwurf für das Lustspiel; und die poetische Gerechtigkeit kann sich an ihm nur dadurch bewähren, daß sie ihn vor das Gericht der Satyre zieht und Momus das Urtheil sprechen läßt. Der letzte Act der Donna Diana, und namentlich die letzte Hälfte desselben, kann sehr ernst, kann höchst tragisch gespielt werden, wird aber alsdann einen ganz zweckwidrigen Eindruck machen. Die Leiden der Diana, rein tragisch ausgedrückt, können ihr nimmermehr unsre Theilnahme erwerben; denn die Närrin hat zu sehr ihr Schicksal verschuldet und verdient. — Wird sie aber bis an's Ende treu im Charakter des Lustspiels gehalten, nehmen wir auch in ihren Leiden einen Grad der Verzweiflung wahr, der, indem er sich durch Sophismen abmartert, im eigenen Gewebe der feinsten Koketterie nur mehr und mehr ver-

fängt, sich erhitzt, sich mit Begierde tiefer und tiefer hineinspricht; so gewinnt auch ihr Schmerz eine Seite, die uns ein Lächeln abzwingt. Dies versöhnt uns mit ihr; Rührung hätte das nie vermocht. Indem wir sie alle Grade der Demüthigungen, die sie Cesar'n bestimmte, selbst empfinden sehen, ist das Gemüth des Zuschauers gern geneigt, Frieden mit ihr zu schließen.

Es gehört allerdings ein ungemeiner Scharfsinn, eine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens dazu, in Rollen dieser Art die Grenzen des Lustspiels mit Bemessenheit überall zu halten.

Die Leidenschaft der Eifersucht wird am häufigsten im Lustspiel zu tragisch dargestellt. Die schroffen Seiten solcher Charaktere, ihr Ernst, ihre Heftigkeit, und würde sie bis zur Wuth gesteigert — Alles muß stets so gehalten werden, daß das Lächerliche die Wirkung davon wird. Wo dies nicht thunlich ist, da hat der Dichter gefehlt. So ist z. B. der argwöhnische Ehemann, im Stücke gleichen Namens, nicht überall ein Vorwurf für das Lustspiel. Wird das

Wesen der Eifersucht auf die Höhe eines steten schwarzen Argwohns getrieben, so überschreitet er das Gebiet des Lustspiels und ein Othello beginnt. Der Verdacht und Argwohn ist stets bemüht, all' seine Umgebungen in sein giftiges System zu spinnen, an die leichtesten Dinge hängt sein gallichter Wahn eiserne Gewichte; in seinem Umgange werden die erlaubtesten Genüsse des geselligen Lebens verbittert, die Freude darf nicht lächeln, das Wort wird gewogen, der Schritt, jede Bewegung wird gedeutet und durch den Krittel vergiftet. Einer solchen Handlungsweise im Lustspiel durch fünf Acte zuzuschauen, erregt ein peinliches Gefühl. Wir empfinden, daß ein solcher Charakter kein Gegenstand des Lächerlichen ist; kaum daß wir ihn des Mitleids würdigen. Das einzige, wiewohl nicht zureichende Mittel, den argwöhnischen Ehemann im Gebiet des Lustspiels zu halten, ist, wenn es dem Künstler gelingt, ihn als einen unschuldig Gemarterten darzustellen, der es nicht zu ahnen scheint, wie sehr er Andere quält, sondern der sich einbildet, daß er von seinen Um-

gebungen gequält wird. Wenn er daher in diesem Sinne (Act 2, Scene 11) zu seiner Frau, die er eben mit Argwohn bis auf's Blut gepeinigt hat, fast weinend sagt: „Was hab' ich verbrochen, daß Sie mir so begegnen," so sind wir wider Willen gezwungen, ihn lächerlich zu finden.

Scharfsinnigere Untersuchungen über Charaktere dieser Art, (wozu allerdings mehr Menschenkenntniß gehört, als der Verfasser dieser Zeilen sich zutraut) würden unbezweifelt die Verschiedenheit der Affecte und die Ansichten über die Grenzen des Spiels in der Tragödie und Comödie erweitern und sichere Abweiser an jeder Gemarkung aufstecken.

## Verhältnisse der Comparsen.

Fast auf allen Bühnen gewahrt man, mehr oder minder, Vernachlässigung der Comparsen. Das Geschäft derselben wird von den bei dem Chor betheiligten Personen gewöhnlich mit Geringschätzung behandelt: sie glauben sich in dem Ganzen zu wenig beachtet, und verfahren darum achtungslos. Der größte Irrthum. Der Chor, wenn er auf der Scene erscheint, gehört so wesentlich zur Handlung, wie der Held des Stücks; nur daß dieser im Mittelpunkt der Scene seinen Platz nimmt, jener zur Seite oder im Hintergrunde. Die Art nun, wie er sich dort aufstellt, ob er in einer

malerischen Gruppe stummer Zuschauer der Handlung ist, oder an derselben Theil zu nehmen hat: das ist die Aufgabe seines Geschäfts. Die Theilnahme betreffend, so vermeide der Comparse ein Ausmalen der Handlung durch begleitende Gestikulationen. Das stumme Spiel dieser Art wird störend; nicht zu gedenken, daß es dem Chor auch nicht ziemt; er erscheint als Untergebener, und diesem gebührt höchstens eine stille Bemerkung, die er nur durch — Aufmerksamkeit ausdrücken kann. Hingegen darf dem Chor keine der allgemeinen Aeußerung entgehen, die aus der Handlung entspringt: die Freude, der Schreck, das Zuhülfeeilen oder das Entfliehen u. a. m. Nur werde Alles in Uebereinstimmung gemacht; nirgends gewahre man Unbeholfenheit und Hülflosigkeit, nie ein eitles Vordrängen, oder ein noch eitleres Verstecken hinter einander. Nirgends handle der Einzelne, denn er ist nur ein Theil des ganzen Körpers: Chor, welcher eben durch seine übereinstimmende Bewegung eine bedeutende Einwirkung auf die Handlung haben kann. Das

Wesen dieser Uebereinstimmung nun stets zu beachten, zu berechnen: das ist die Rolle, die der Chor zu studiren hat, und sie bedarf gleichfalls der Vorübung. Dahin gehört denn vor allen Dingen, daß er sich mit dem Gang der Handlung bekannt macht; insbesondere die Ordnung seines Auftritts vorbereitet, damit bei seinem Eintritt sogleich die Idee bezeichnet wird, warum er erscheint. Dies erfordert guten Willen und ein reges Interessenehmen am Ganzen. Wenn der Chor zu jedem Auftritt erst mühsam zusammengesucht werden muß, ein Theil keck, ein anderer verschüchtert auftritt, wieder Andere einzeln nachschleichen, oder hinterher rennen, so ist jede Bezeichnung der Handlung verwischt. Die fleißigen Mitglieder des Chors haben ein Recht, solchen trägen oder antheillosen Individuen die Nachlässigkeit zu verweisen; denn das Streben der Bessern wird durch die Schlechten offenbar beeinträchtigt, ja ganz aufgehoben, indem der Chor nur als Gesammtmasse wirken kann.

Das Statistenwesen ist daher überall ein Ue-

belstand, und die Ursache ist weniger in der Vernachlässigung des Anordners — weit mehr in den Mitteln zu suchen, die diesem zu Gebote stehen. Man kann zweierlei Gattungen von Comparsen annehmen; die eine besteht aus Individuen, die gewöhnlich ganz fremd mit dem Theater sind: Soldaten der Garnison; die andere aus dem engagirten Chor. Der Miethling ist ganz willenlos, er nimmt daher mit Achtsamkeit die Vorschrift auf, er will nichts scheinen, als was er soll, also sich auch nie weder zu sehr vordrängen, noch zurückziehen; ihm ist es nur darum zu thun (warum sich's hier allein auch handelt), in Uebereinstimmung mit seines Gleichen ein Ganzes auszuführen. An Haltung und Präcision als Soldat gewöhnt, führt er die Anordnungen genau, oft mit sichtbarem Wohlgefallen aus, und das Geschäft wird nur dadurch erschwert, daß man nicht jedesmal dieselben Personen bekommen kann. Das Letztere findet bei der zweiten Gattung der Comparsen Statt, und dennoch strebt so Vieles einem Ensemble entgegen. Die Ursache ist einzig

und allein im Mangel an esprit de corps zu suchen: sie sollen zusammen wirken, und die Meisten tragen nur ihre einzelne Person heraus, schlendern unbekümmert neben dem Andern, kennen ihren Begleiter kaum, vermissen ihn gar nicht, denn sie suchen ihn nicht einmal. Der gute Wille der Bessern ist dadurch gelähmt, und in dem Chaos ist gewöhnlich nichts bemerklich, als das Streben einzelner Hervorragungen. Ein Verfahren, das um so weniger zu erklären ist, da der Chor nur in den wichtigsten Momenten die Scene betritt: Theilnehmer einer allgemeinen, oder Zeuge einer erstaunenswürdigen Handlung zu seyn, worüber er die Auslegung im Geist des Zuschauers zu machen hat. Wahrlich, ein ehrenvoller, höchst bedeutender Standpunkt. Mög' er doch überall beherzigt werden. Dann wird man bei dem Opfertode Orests und Posa's, oder bei der Rettung Armands, keine untergeschlagene Arme mehr erblicken.

So lange der Chor nicht begreift, daß der Einzelne desselben nichts leisten kann, sondern nur in Uebereinstimmung mit dem Ganzen Alles

leistet, so lange wird auch die störende Regellosigkeit der Comparsen auf der Bühne herrschen.

So weh es dem Gefühl wie dem Auge thut, einen Haufen Menschen antheil- und regellos handeln zu sehen: so wohl thut es hingegen, überall eine gewisse Ordnung und Symmetrie zu gewahren. Jeder muß daher unerläßlich die Bewegung seines Nachbars beachten, und ohne soldatische Taktik stets eine symmetrische Stellung bilden. Hier ist's, wo der gute Wille des Chors sich Verdienste um das Ganze erwerben kann. Er forme überall schöne Linien: der weibliche Chor dem männlichen gegenüber, oder gefällig gepaart, wie es der Augenblick erfordert. Jeder Standpunkt des Chors, auch der willkührlichste, erfordert einen umsichtigen Blick, ob nämlich durch ihn ein kleiner oder großer Raum ausgefüllt werden soll; so können dreißig Personen, mit Rücksicht auf perspectivische Distanzen, einen Raum täuschender ausfüllen, als hundert zusammengedrängte. Der Halbkreis am Schlusse des Stücks ist leicht herzustellen, wenn nur Jeder rechts und links zur

Seite blickt, um die Lücken auszufüllen, die er gewahrt. Diese Symmetrie werde vorzüglich beobachtet, wenn Einzelne aus dem Chor eine kleine Handlung auszuführen haben, etwa den Helden des Stücks die Stufen zu einem Throne oder Altare hinaufzuführen. Hier thut der gemessene Schritt stufenweise hinauf und herab eine angenehme Wirkung; und umgekehrt verwundet es das Auge, wenn bei'm Herabgehn z. B. Einer eine Stufe vorweg schreitet, wodurch die Bewegung hinkend und hülfsbedürftig erscheint.

So kann der Chor durch Achtsamkeit und Regelmäßigkeit, die um so gefälliger ist, je ungesuchter sie beobachtet wird, sehr viel dazu beitragen, den Total-Eindruck der Handlung zu verschönern und zu erhöhen.

Tadeln wir nicht mit Recht das Gemälde des Malers, wenn er die Seitengruppen seines Bildes zu viel oder zu wenig hervorspringen läßt? Dort stört oft die verzeichnete Haltung einer einzigen Nebenfigur und beeinträchtigt die Schönheit des Ganzen. Der Chor wird nun stets gebraucht, um

ein lebendiges Gemälde zu componiren. Ein wachsamer Blick auf das Ganze muß daher überall seine Bewegung leiten und seine Stellung bestimmen. Unfehlbar wird dann der aufmerksame Beobachter seine Achtung für das wohlausgeführte Kunstwerk auch auf ihn mit übertragen.

---

## Der Standpunkt des Darstellers auf der Scene.

---

Es ist wohl bemerkenswerth, daß so viele Schauspieler die Grenzen des Platzes, den sie täglich betreten, nicht beachten, oder sie nicht einmal zu kennen scheinen. Nicht jede Stelle auf der Bühne darf man zum Standpunkt wählen. So wie in der ganzen Scene die Regel der Perspective waltet, bildet auch der Darsteller einen Punkt in derselben*). Die gröblichste Verletzung der Perspective ist das Herausschreiten aus dem eigentlichen

*) Höchst belehrend sind in dieser Hinsicht des wackern Theatermalers Beuther Ansichten. Siehe Klingemanns Kunst und Natur.

Ringe der Scene ins Proscenium. Nicht nur zu erwähnen, daß die Figur von der durchschnittenen Beleuchtung der vordern Rangés ein falsches Licht erhält, so erscheint sie auch im Proscenio als nicht zur Handlung gehörend; der Schauspieler gleicht einem Bilde, das aus dem Rahmen gelaufen ist. Mit Recht summirt Hofmanns Brauner auch diesen Uebelstand unter seine Leiden. „Unsere Schauspieler," sagt er, „werden, so wie „die Einrichtung unserer Bühnen besteht, von allen „Seiten gleich stark beleuchtet, und erscheinen auf „diese Weise wie durchsichtige Geister, die körper„los keinen Schlagschatten werfen. Ganz heillos „ist aber die blendende Beleuchtung des Prosce„niums von unten herauf, die das Gesicht des „Schauspielers, wenn er ganz in den Vorgrund „tritt, zur widerlichsten Fratze verzerrt. Diese „Gruppen gleichen chinesischen Bildern ohne Hal„tung und ohne Perspective, bloß jener widersinnigen „Beleuchtung halber" *). — Es ergiebt sich bei

*) Siehe: Seltsame Leiden eines Theater-Di-

diesem Gegenstande eine neue Forderung an den Schauspieler: auch mit der Malerkunst, insofern sie die Construction durch Perspective betrifft, muß er vertraut seyn; nur dann wird er (mindestens mit Wissen) nicht dagegen verstoßen; im entgegengesetzten Fall aber nicht einmal ahnen, daß er einen Verstoß begangen.

Der Halbkreis zwischen den ersten zwei Coulissen gebildet, ist der angemessenste Stand. Dieser Halbkreis sollte bei jedem Ensemble auf der Bühne beobachtet werden, statt der graden Linie; sie stört das Gefällige des Anblicks und erschwert auch den Mitbeschäftigten auf der Scene die Theilnahme an der Handlung.

Um gegen diesen Uebelstand mit Erfolg zu wirken, sollten auf jeder Bühne die Grenzen für

---

rectors von Hofmann. Ein Magazin dramaturgischer Philosophie. Mög' es daher von sämtlichen Kunstgenossen beherzigt werden. Ungeachtet es im Aeußern nur locker und scherzhaft verbunden scheint (was ihm zum größten Verdienst angerechnet werden dürfte), so ist es doch von tiefer innerer Bedeutung.

den Darsteller mit einigen nur ihm sichtbar werdenden Bezeichnungen versehen seyn; sie können wieder aufgehoben werden, sobald er erst daran gewöhnt ist, und dann wird es ihm unmöglich seyn, über den Ring hinauszuschreiten; ja, er wird erschrecken, wenn es ein Fremdling neben ihm noch wagen wollte, und ihn gewaltsam, wie vor einem Absturz, zurückreißen. Auch das Publikum würde, einmal von diesem Herausschreiten ganz entwöhnt, dem gefährlichen Wandler dann zurufen: zurück!

Es kann nicht genug erinnert werden, daß bei jedem Zweigespräch auf der Bühne, drei Viertheile des Gesichts wie der Gestalt dem Zuschauer zugewendet erscheinen müssen. Alle Kunst des Darstellers ist verschwendet, wenn er weder gesehen noch verstanden wird. Denn auch die Verständlichkeit wird durch die eben bezeichnete Stellung sehr befördert, zumal wenn man dabei berücksichtigt, daß die Oeffnung des Mundes und der Schall desselben auf den ihm grade gegenüberliegenden Mittelpunkt des Hauses (gewöhnlich die Brüstung des ersten Ranges) gerichtet wird. Der Sänger be-

weis't uns, wie viel durch solche Hülfsmittelchen bewirkt werden kann. Wem ist es nicht bekannt, wie sehr die Töne, durch die gehörige Haltung des Kopfs und durch das Formen des Mundes, an Extensivität gewinnen.

Wenn man sich bei dem Memoriren der Rolle stets in dieser richtigen Stellung denkt, so wird man — wie mich Erfahrung lehrte — seltener dagegen verstoßen.

Der Gebrauch, daß der Domestique rückwärts der Herrschaft steht, ist zwar dem Dienstverhältniß gemäß und mag bei gewöhnlichen Meldungen Statt finden; nicht so bei wichtigen, die eine Scene veranlassen. Wird hier die Convenienz beobachtet, so erblickt der Zuschauer das volle Antlitz des ihm gleichgültigen Bedienten und — den Rücken der Hauptperson. Es sollte umgekehrt seyn. Die Hauptperson thut daher in einem solchen Falle wohl, wenn sie dem Diener, durch einen leichten Wink, einen Platz zur Seite anweis't; dann kann sie im Verlauf der Scene zurücktreten, wodurch der Zuschauer ihr ganzes Mienenspiel gewahrt.

Ein Auftritt im vierten Act der Räuber, zwischen Franz und Daniel, kann den Nachtheil und den Vortheil der hier angegebenen Stellung in das deutlichste Licht setzen. Bekanntlich liegt Franz Alles daran, zu erfahren, ob der fremde Graf sein Bruder sey. Die höchste Seelenangst malt sich in seinen Zügen, als Daniel erzählt, daß der Graf bei dem Portrait des seligen Herrn sich eine Thräne gewischt und ausgerufen habe: ein vortrefflicher Mann! — „Genug! Geh', lauf', schaff' mir Herrmann," fällt Franz ein, indem durch diese Erzählung seine Vermuthung zur Ueberzeugung ward. — Erblickt der Zuschauer in dieser Scene das Gesicht des Dieners und den Rücken des Herrn, so martert dieser sich vergebens, die psychologische Gradation seiner Gefühle zu malen, welches der Zweck dieses ganzen Auftritts ist.

Der Standpunkt des Darstellers und der leichte Wechsel desselben, ist gleichfalls von Bedeutung in Scenen, wo die Redenden durch einen Dritten unterbrochen werden. Je nachdem Abstufungen des Ranges unter den Anwesenden Statt

finden, trete der Geringere auf eine verbindliche Weise einen Schritt zurück, jedoch bereit wieder vorzuschreiten, sobald er auf's neue in's Gespräch gezogen wird. Domestiquen, wie überhaupt abhängige Personen, müssen stets eine zweite Spiellinie bilden, wenn sie nicht zum Sprechen aufgefordert werden.

Zu den Mißbräuchen, welche die Wahrheit der Handlung auf der Bühne beeinträchtigen, gehört auch die Gewohnheit, daß die auftretenden Personen schnurstracks auf den Soufleur zuzusteuren pflegen. Wenn sie auch dessen Hülfe nicht bedürften, so ist leider die Aufstellung an diesem Platze nicht zu vermeiden, weil, um verständlich zu werden, der Vordergrund der Bühne eingenommen werden muß, und der Mittelpunkt derselben sich am besten dazu eignet. Um so mehr muß der Schauspieler keine Gelegenheit versäumen, wo er diese Stellung vermeiden kann. Bei langen, erzählenden Scenen, erregt der leichte Wechsel des Standpunktes eine vortheilhafte Lebendigkeit; auch ist es in solchen Scenen, und überhaupt bei ruhi-

gen Verhandlungen in Conversationsstücken, der Wahrheit zuwider, auf Einer Stelle stets zu verweilen. Man beobachte die Menschen in ähnlicher Lage in ihrem Hause: wie oft wird Stellung und Stelle gewechselt, ein Blick durch's Fenster geworfen, ein Gang redend durch's Zimmer gemacht u. s. w. Das Letzte hat Iffland oft glücklich auf der Bühne angewandt. Manche Scenen im Lustspiele verhandelte er, indem er mit dem Nebenmann auf- und abging, bald auf dieser, bald auf jener Seite des Zimmers verweilte, auch wohl den Arm des Freundes oder der Frau unterfassend weiter ging. Ungemein gewann dadurch die Wahrheit der Unterhaltung. Viele Fälle ereignen sich, wo es vermieden werden kann, auf jene berüchtigte Mitte beim Auftreten loszugehen, und diese Fälle müssen um so sorgfältiger benutzt werden. Wenn z. B. der Bote in der letzten Scene des Correggio mit der Frage auftritt:

„Geht hier der rechte Weg hin nach
„Correggio?"

so hat er seinen Weg nicht nach vorn hin zu

nehmen. Er geht queer durch den Wald, und indem er Leute gewahrt, bleibt er in der fortschreitenden Richtung stehen und thut jene Frage. Selbst die darauf folgende:

„Kennt ihr den Antonio Allegri?“

geschieht in dieser Stellung, und nur um ein weniges braucht er seine Wegroute zu verändern, wenn er dem Waldbruder erzählt, welch ein großes Glück er dem Allegri im Namen des Herzogs zu verkünden habe. Durch die stete Andeutung der fortschreitenden Richtung verräth der Bote zugleich, wie er es kaum erwarten kann, den guten Allegri zu erreichen, um ihm die Freudenpost zu melden. Erst wie der Waldbruder ihm sagt, daß er doch zu spät komme, bleibt er betroffen stehen; — wenn er ihn bald darauf todt erblickt, kehrt er zur Mitte hin. Der Bote wird nun für den Augenblick mithandelnde Person; sein ganzes Geschäft ist verändert, seine Sendung ist aus und das Mitleid fesselt ihn vorn an die Gruppe. — Der verständige Darsteller wird dieses Beispiel bei mancher Gelegenheit anwenden können.

Daß auf der Bühne ein einziger Schritt, vor- oder rückwärts gethan, von bedeutendem Einfluß auf die Handlung seyn kann, ward mir in der Rolle des Clotaldo, in Calderons Leben ein Traum, recht anschaulich, und zwar in der ersten Scene des dritten Acts, wo Clotaldo dem Könige berichtet, daß der von ihm in der Wildniß auferzogene und mit seiner Herkunft unbekannte Prinz bewußtlos in's Schloß gebracht worden sey, jetzt in königlichen Kleidern auf seidenen Betten ruhe und in jedem Augenblick erwachen könne. Ein Moment, der die Erwartung des Zuschauers plötzlich auf die höchste Spitze schnellt; jeder Blick springt geschärft hervor, diese so merkwürdige Verwandlung des Prinzen zu sehen; denn er sah ihn im ersten Act im Kerker, auf einem Strohlager, mit Lumpen und Ketten bedeckt, „unter Wölfen, unter Bären auferzogen," wie erzählt wird; er weiß, daß vermittelst eines Schlaftrunks die Verwandlung des Prinzen bewirkt worden, und Jedermann ist also ungemein gespannt, zu gewahren, wie sich ein Mensch in dieser wundervollen

Lage, die ihm das Leben zum Traum macht, benehmen werde. In diesem Augenblick wird gemeldet, daß der Prinz erwacht sey, und Clotaldo geht, ihn zu empfangen. Ihn begleitet die Begierde jedes Anwesenden. — Da tritt ihm, statt der ersehnten Erscheinung, der jetzt höchst uninteressante Diener Clarin in den Weg. Und hier ergiebt sich, daß ein Schritt die Spannung der Scene vernichten kann.

Wenn sich nämlich Clotaldo verleiten läßt, mit dem Diener den gewohnten Gang zum Soufleur wieder anzutreten, und dort dessen Fragen beantwortet, so muß der so sehr gespannte Zuschauer unwillig über die ihm so bedeutungslos scheinende Störung werden, und in diesem Unwillen wird er selten oder gar nicht die feierliche Erwartung wiederfinden, mit der er vorhin den Prinzen empfangen haben würde. Ja, ein einziger verkehrter Schritt des Clotaldo an dieser Stelle, wird jene Erwartung schon beeinträchtigen. Um diese also ganz ungeschwächt auf der Spitze zu erhalten, muß Clotaldo in der fortschreitenden Stellung verhar-

ren, und gleichsam auf dem Sprunge, rückwärts gewandt, den Bericht des Dieners vernehmen und mit Drang und Eile beantworten. Dann wird der Zuschauer gezwungen, mit ihm das Hinderniß zu bekämpfen, welches sich der allgemeinen Erwartung entgegenwarf, und die Gradation des Moments bleibt ungeschmälert.

Viel Worte um einen einzigen Schritt; aber der Fall beweis't, daß sich der Darsteller nicht genug bewachen kann, um dem denkenden Beobachter sein Gemälde nie zu verrücken, oder einen fehlerhaften Schlagschatten darauf zu werfen.

Am meisten wird bei dem Auftritt das Verhältniß des Auftretenden zu dem Ort der Handlung übersehen oder vernachlässigt. Nur in einem Falle mag der Ort unberücksichtigt bleiben: wenn ich zu Hause bin. Welch ein ganz anderes Verhältniß ist es, wenn ich in ein fremdes Haus trete, in das Zimmer eines armen oder reichen Mannes u. s. f. Die nächste Beobachtung im wirklichen Leben stellt die Verschiedenheit dieser Eindrücke in ein helles Licht. Man wird

z. B. selten einen vornehmen Mann in eine ärmliche Behausung ohne jenes Befremden eintreten sehen, das die Umgebung auf ihn macht; und umgekehrt, wird der geringe Mann mit einer ehrerbietigen Scheu die Schwelle eines Palastes betreten; ich habe bei ähnlichen Gelegenheiten wohl bemerkt, daß solche Leute sogar dem Drücker der Thür weh zu thun glaubten und ihn mit einem Bückling berührten. Unendlich sind hier die Abstufungen des Eindrucks, nach Maaßgabe des Charakters und der Bildung; aber ein Eindruck irgend einer Art wird stets bemerklich seyn. Und das ist's, was der Darsteller bei seinem Auftritt nicht immer berücksichtigt. Man gewahrt, daß ihm der Ort der Handlung stets bekannt ist; daß es die wohlbekannten Hallen sind, die er täglich durchschreitet; mit einem Worte: daß er stets zu Hause zu seyn scheint. Verstöße dieser Art werden freilich nur von dem aufmerksamen und unterrichteten Zuschauer bemerkt; aber eben um dessen Beifall bewirbt sich ja der Künstler.

# Fragmentarische Bemerkungen.

---

Es ist über den Werth der Familiengemälde vielfach abgesprochen worden; werden sie jedoch mit Auswahl, selten und treu gegeben, so darf ihnen ein praktischer Nutzen vor der Bühne zugestanden werden, und selbst der Geschmacksmäkler verläugnet bedingungsweise nicht ihre anziehende Kraft. Sie bilden dann gleichsam einen prosaischen Ruhepunkt im Repertoir, dem man sich für einen Abend wohl überläßt. Die Zwittergattung dieser Dramen würde sich aber mehr als je erweisen, wenn man sie jetzt noch, wie in den letzten Decennien, täglich aufzuführen wagte.

Die weinerlichen Familiengemälde sind schon deshalb unstatthaft auf der Bühne, weil sie feine Pinselstriche, Schattirungen des Dichters verlangen. Denn da sie uns ein Gemälde liefern, wozu alle Zuschauer gesessen, so müssen wir Alles bis in's kleinste Detail motivirt (schattirt) finden, oder wir verwerfen es als unwahr. Aber auch das motivirteste Familiengemälde hat in der Regel etwas Peinliches und Lästiges auf der Bühne. Wie wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers abgemergelt, bis er mühsam die Verhältnisse der Familie inne hat; und hat er sie nun auch inne: was kümmert's ihn, wie hier z. B. ein gewissenloser Hofrath einen unschuldigen Nagelschmidt oder Tapezierer verfolgt; oder wie durch die gemeine Kabale des alltäglichen Lebens dort das Glück einer rechtschaffenen Familie zerstört wird. Diese Gegenstände verdienen allerdings unser Mitleid, unsre Theilnahme. Hat man aber, um dies zu lehren, den Aufwand einer künstlichen Darstellung nöthig? Schon in der Schule und durch's ganze Leben erwerben wir uns diese Einsicht, und erproben das

Unangenehme der Erfahrung, welches der Weltverkehr gewährt.

In einem alten Werke, das Lessing zugeschrieben wird: Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters (Stuttgard, bei Johann Benedict Metzler), ward i. J. 1750 schon behauptet: „Wenn der Dichter nichts auf das „Theater bringt, als was er in der einfachen Na„tur findet, so wird er seinen Zuschauern nichts „zu sehen und zu hören geben, als was man alle „Tage in der Welt sieht und hört. Wer besucht „aber deswegen den Schauplatz, damit er das da„selbst antreffe, was er außer demselben mehr als „zu häufig findet?"

Wie widrig muß daher das künstliche Echo dieses Jammerlebens auf der Bühne seyn. Dort will und muß die Phantasie Nahrung haben. Dies ist der Grund, warum man in den weinerlichen Dramen den Intrigant gewöhnlich interessanter findet, als die unbeschreiblich redlichen Menschen. Bei ihnen bestätigt sich das Sprichwort: man ist verzweifelt wenig, wenn man nichts weiter als

ehrlich ist. An dem Intrigant bemerken wir doch einen kühnen, oft eignen Gang des Verfahrens; es erregt unsre Thätigkeit, unsern Antheil, wenn wir ihn in verwickelten Lagen sehen; und wir schöpfen, trotz seiner Schlechtheit, mit ihm Athem, wenn er sich mit Verschmitztheit heraus zu wickeln weiß. Mit einem Worte, er allein bewahrt noch gegen den süßen Schlaf, in welchen die ehrlichen Menschen des Familiengemäldes den gesunden Zuschauer zu wiegen pflegen.

Wahr ist es also, daß es nur zwei Gattungen von Dichtungsarten auf der Bühne giebt: das Lustspiel und das Trauerspiel. In beiden kann unbedingt die Phantasie vorherrschen. Im Lustspiel wird sie beschäftigt durch die humoristische Zeichnung origineller Thorheiten der Charaktere und durch die Intrigue. Im Trauerspiele durch die Anerkennung des riesenhaften Schicksals; durch die kolossalen Umrisse mächtiger, folgewichtiger Begebenheiten. Ich sage Umrisse; denn ein Ausmalen der Situation ist auch hier unstatthaft und darf nur von einer sehr geübten Hand benutzt

werden. Shakespeare ist als kolossaler Zeichner das größte Vorbild. Um nur eins seiner Meisterwerke zu erwähnen: Macbeth. Welch eine ungeheure Handlung! Welche Zeit und welchen Raum erfordert sie, und Niemand wird die Aristotelischen Regeln daran halten. Es bekümmert uns wenig, wo Macbeth in der Zeit, die zwischen seinen Handlungen liegt, war und was er that; wofern der Zuschauer nur gewahrt, daß das, was er vor ihm thut, unausbleiblich sich aus seinen vorigen Handlungen entwickelt, daß er nicht still stehen konnte, sondern daß er dahin kommen mußte, wo wir ihn am Schluß erblicken.

Liegt in dieser Verbindung (die ich hier kolossale Umrisse nenne) kein Widerspruch, so sind wir befriedigt und nehmen einen großen Eindruck mit uns.

Dem Trauerspieldichter muß also unbedingt eine große Seele beiwohnen; er waltet in seiner Welt wie große Geister in der Wirklichkeit: sie halten sich nicht beim Alltäglichen auf. Kleinigkeiten, Mitteldinge, die untergeordnete Seelen ein

Leben lang beschäftigen würden, beachten sie kaum, überspringen sie; nur immer ihren großen Zweck im Auge habend, den sie erreichen, wenn sie ihn mit Falkenaugen verfolgen. Blicken wir auf ihr Leben zurück, so finden wir, daß sie gleichwohl nichts unbeachtet gelassen haben, Alles sich natürlich aus einander, wie Wirkung aus Ursache entwickelte, wenn auch uns nichts als die Umrisse zur Anschauung gekommen waren. Diese Art zu zeichnen, muß der Trauerspieldichter studiren, wie der Maler die Perspective. Dies Beispiel ist hier am rechten Ort, indem es (was ein Beispiel soll) nicht beweis't, sondern nur deutlich macht. Die Perspective des Malers läßt sich auf beweisliche Regeln zurückführen; nicht so die des Dichters: sie läßt sich nur fühlen, ahnen. Das Genie muß walten und in's Große gehen; wo dies nicht ist, da kann das tiefste Studium, die größte Gelehrsamkeit eine wahre Tragödie nicht zu Tage fördern. Der gelehrteste Kopf des vorigen Jahrhunderts hat das bewiesen.

Unter den Deutschen ist die Tragödie, im Verhältniß zur Comödie, weit ausgebildeter. Dichter, Darsteller und Publikum hängen mit Vorliebe an diesem Theile der dramatischen Literatur. In jeder Messe zählt man kaum ein Lustspiel gegen zehn Trauerspiele. Aber folgt daraus, daß das Erstere der Ausbildung weniger werth sey? Nein; wohl aber, daß die Ausbildung des Trauerspiels leichter seyn dürfte: es verhandelt die Macht der Leidenschaften; den gewaltsamsten Hebel der Wirkung auf die Menge, der allen Theilen leichteres Spiel macht.

Die Charaktere des Lustspiels erscheinen dem Schauspieler, wegen ihres ätherischen Gebildes, so leicht und — sind doch so schwer. Ihre Sphäre ist das Getriebe des Zeitalters mit allen Gebrechen und Thorheiten; und auf Thorheiten großen Fleiß zu verwenden, hält Mancher für — Thorheit. Ein Irrthum, der bei dem Denkenden keiner Berichtigung bedarf.

Daß aber bei den Deutschen der Sinn für das eigentliche Lustspiel noch nicht objectiv aus-

gebildet ist, erschwert dem komischen Schauspieler sein Geschäft um so mehr. Die subjective Bildung und Beurtheilung komischer Ausstellungen, schmälert stets den Genuß der Momusgaben. So läßt sich die Erscheinung erklären, warum der eine Theil im Schauspielhause vom scherzenden Spiele entzückt ist, während ein anderer Theil zu lachen sich schämt, Stille gebietet, oder mindestens erst vom Nachbar zu erlauschen sucht, ob es sich auch gezieme zu lachen. Hat vollends der Dichter ein zu keckes Wort, und der Darsteller ein zu muthwilliges Spiel gewagt, so wird ohne Gnade das ganze Lustspiel als platt verurtheilt. Nichts destoweniger bedingt das Lustspiel die seltensten Talente, sowohl was die Dichtung, als die Darstellung und Beurtheilung der Comödie betrifft.

Befremdlich klingt eine Aeußerung Schillers: „Er habe," sagt er, „deshalb die Lustspieldichtung verschmäht, weil sie ihm nicht Tiefe genug dargeboten*).

*) Siehe Fragment eines Briefes in der Vorrede zu der neuen Taschenausgabe von Schillers Werken.

Allerdings bildet das Komische den vollständigsten Gegensatz des Erhabenen, und Schiller hat unbezweifelt sagen wollen, daß das Erhabene sein Gemüth tiefer berühre, als das Komische. Und insofern die Eindrücke der Tragödie eine sichtbare Herrschaft über die Versammlung üben, auch dauernder sind als die des Lustspiels, und einen unmittelbaren moralischen Zweck haben; hingegen die Comödie erst durch das Medium der Ironie und des schlagfertigen Witzes mittelbar ihr Ziel erreicht, mußte die gigantische Phantasie eines Schiller sich wohl für das Trauerspiel bestimmen. Nimmermehr aber kann er dem Wesen des Komischen Tiefe absprechen wollen.

Man erinnere sich an die witzigen Gestalten Shakespear's. Wer kann die Größe des Falstafschen Humors ermessen? Man stelle Falstaf neben Lear. Mit gleicher Bewunderung erfüllt uns der Eine wie der Andre.

Das Gebiet des Lustspiels ist demnach unerschöpflich und unbegrenzt, und wir dürfen das Ideal dieser Gattung, als die reine Darstellung

des Lebens in seiner Freiheit, im Siege über Nothwendigkeit und Tod betrachten*).

Es ist schon oft über die Frage gestritten, welche Gattung des Drama's größere Talente erfordere: das Trauerspiel oder das Lustspiel? Daß Beide mindestens gleich große Gaben erfordern und daß das Zünglein der Waage sich eben so oft auf die eine als auf die andre Seite neigt, ist wohl gewiß. Will man die Classification weiter treiben, so ließe sich im Allgemeinen etwa behaupten, daß das Trauerspiel mehr Seelenkräfte, das Lustspiel mehr Verstandeskräfte erfordere. Es versteht sich von selbst, daß diese letztern auch in der Tragödie thätig seyn müssen; aber sie können in einer tragischen Darstellung, ohne deren Werth zu beeinträchtigen, vermißt werden; weil dieselbe mehr auf Empfindung beruht, und aus einem tiefen, dunkeln und mächtigen Gefühl entspringen kann, dem sich der Künstler

*) Siehe Franz Horns Umrisse der Geschichte und Kritik, Seite 206.

nicht selten, ohne darüber Rechenschaft ablegen zu können, überläßt *).

Bei den charakteristischen Zeichnungen des Lustspiels ist hingegen, nebst dem Talent, die verständigste Rechenschaft unentbehrlich, unerläßlich, wenn Richtigkeit der Zeichnung vorausgesetzt werden soll. Wenig oder nichts beruht hier auf dunklem Gefühl; Alles auf Wahrnehmung und Beobachtung des wirklichen Lebens und treffender Anwendung, so wie glücklicher Verschmelzung desselben mit dem künstlerischen, wie ich später an einigen Beispielen anzudeuten versuchen werde. Es ist bei dieser Gelegenheit auch wohl in Anschlag zu bringen, daß dem Komiker das Studium des Menschen weit schwieriger gemacht wird, als dem Tragiker. Das Studium des Komikers umfaßt vorzüglich die vornehmen Stände, den Kastengeist u. d. gl. Die Heuchelei der sogenannten

*) Man vergleiche hiemit den Schluß des Abschnitts in diesem Büchlein: Ueber Individualität und Originalität.

feinen Lebensart erschwert ihm die Beobachtung gar sehr; er soll seine Menschen gleichsam im Schlafrock belauschen, und große Herren zeigen sich nicht gern in dieser Gestalt. Dem Tragiker liegt die Beobachtung der menschlichen Natur weit offener da. Zorn, Wuth, so wie jegliche Leidenschaft, zersprengt jede heuchlerische Masque; er kann den Eruptionen des Seelenkraters ungehindert zuschauen und sein Urtheil daran prüfen.

Der Darstellung des tragischen Ausdrucks kommt ferner noch der Vortheil zu gute, daß sie in den Hauptumrissen vorgeschriebene stehende Charaktertypen für die Leidenschaften hat. Freilich läßt sich die richtige Anwendung derselben nicht überall mit logischer Genauigkeit nachweisen. So nahe jedoch manche Leidenschaft an die andere streift, und so viel Eigenthümliches die Verschiedenheit des Empfindungsvermögens einwirken mag, so lassen sich große Leidenschaften doch immer, bald mehr, bald minder, auf etwas allgemein Wesentliches und unter allen Umständen Natürliches und Anerkanntes in den Kennzeichen zurück-

führen. Betrachten wir z. B. die Bezeichnung des reinen Schrecks. Wir werden den Körper stets zurückgeworfen erblicken, die Hände hinausstrebend, abwehrend, oder eine derselben nach Schutz hinter sich tappend. Das Auge wird groß hervorquellen und alle Gesichtszüge werden mit dem Blick in Uebereinstimmung stehen. Von kleinern Nüancen und Zufälligkeiten, die das Bild verstärken können, ist hier nicht die Rede; so wie dieser umschriebene Ausdruck von jedem Künstler mehr oder weniger drastisch gezeichnet werden kann. Allemal aber wird sich der unvermischte Schreck in den hier angedeuteten Umrissen aussprechen. Mit Hamlet könnten auch Horatio, Bernfield und Frenzov auf gleiche Weise bei der Erscheinung des Geistes zurückfahren, wenn sie ihn zum erstenmal erblickten, ohne die Harmonie der individuellen Empfindung zu stören; und nur in scenischer Hinsicht muß das Schreckgemälde so componirt werden, daß Hamlet, als die Hauptperson, der Centralpunkt für den Beobachter bleibt. Im Allgemeinen läßt sich daher etwas Normales im tragischen Aus-

druck nicht verneinen; selbst der Unterschied des Ranges und Standes verschwindet. Mächtige, übernatürliche Ereignisse werfen den Menschen in den ursprünglichen Naturzustand zurück, worin absolute Gleichheit der Empfindung herrscht; gegen überraschende, fürchterliche Begebenheiten kämpft auf gleiche Art jede physische Kraft.

Ganz andere Bahnen sind der Darstellung des komischen Ausdrucks vorgezeichnet: er muß sich stets mit Hinsicht auf individuelle Charakteristik äußern. Das Objective verschwindet fast, und eben die subjective Zeichnung, deren Farben, wie die des Kamäleons, ewig wechseln, und die die umfassendste anthropologische Beobachtung bedingt, macht den Standpunkt der feinen Komik so unendlich schwierig.

Vergleichen wir einmal die Verschiedenheit des Schrecks an einigen bekannten Charakteren des Lustspiels.

Wie so anders erschrickt der Geizige, wenn er seine gestohlene Cassette vermißt, gegen den filzigen Herb, wenn ihm der Amerikaner die Pi-

stolen unter die Nase hält? Wie so anders der Baron in der Lästerschule, wenn er hinter dem umgestürzten Schirm seine Gemahlin erblickt, gegen den Krämer Specht, wenn Lorenz Stark ihm erklärt, daß er mit all' seinen Complimenten ein verächtlicher Mensch sey? —

Dem Geizigen ist mit der Cassette sein Lebensprincip gestohlen; sie wieder zu erhalten, würd' er auch keck sein Leben daran wagen; in dieser Begierde verletzt er jede moralische und rechtliche Rücksicht: er erblickt in Jedem den Dieb, sucht ihn sogar im Parterre, und glaubt ihn in seinem eigenen zurückgehaltenen Arm hinterrücks zu fassen.

Herb hingegen, wie er die Pistolen erblickt, vergißt plötzlich jedes Geldinteresse und ist nur feig für sein Leben besorgt. Pistolen! schreit er, und kriecht hinter die Stuhllehne.

Der alte, verliebte Baron sinkt, wenn der Schirm fällt, kerzengrade auf einen Stuhl, und starrt sein junges, pflichtvergessenes Weib mit einer so wehmüthig erbärmlichen Miene an, daß er sich seiner Schwachheit zu schämen scheint und in

dem Chapeau-bas einen zweiten Schirm vor seinem Gesichte aufstellt.

Specht hingegen, die winzige Krämerseele, wenn ihm sein alles vermögender Pathe, in dem er seinen Herrn über Leben und Tod erblickt, sein Urtheil verkündet, steht in einer gänzlich hülflosen Stellung, und glaubt eben durch die offen dargebotene Jammergestalt seine Umgebung um Rettung anzuflehen.

Die höchste Mannigfaltigkeit dieses Ausdrucks kann in Molieres Schule der Frauen am deutlichsten zur Anschauung gebracht werden. Arnulf verläßt durch alle fünf Acte kaum die Scene, und vom ersten Auftritt an, reiht sich Ueberraschung an Ueberraschung, und Schreck an Schreck. Er glaubt zu betrügen, und wird überall betrogen. Die Aufgabe ist um so schwerer zu lösen, da sich alle Situationen gleichen: der Ausdruck darf es nicht, oder die Darstellung wird monoton, und ermüdet. Wer diese Rolle gespielt hat, wird gestehen, daß er unter zehn Malen kaum einmal mit seinen Bestrebungen zufrieden seyn darf.

Aehnliche Variationen des Ausdrucks lassen sich im Lustspiel bis in's Unendliche fortspinnen; daher scheint mir in künstlerischer Hinsicht die Aufgabe die schwierigste zu seyn; und da dieselben Prämissen auch den Beurtheilungen zum Grunde dienen, so muß sich auch ein ähnlicher Schluß für dies Geschäft ergeben.

Uebrigens dürfte unsere nationale Eigenthümlichkeit einer vollständigen Ausbildung des Lustspiels auf immer entgegenstreben. Eine Meinung, die der treffliche Horn, in seinem vorhin angeregten unterrichtenden Werke, zwar nicht theilt.

Nicht die gründliche, tiefe und vielseitig wissenschaftliche Bildung, deren sich der Deutsche vorzugsweise rühmen darf, strebt entgegen; sondern unsre überwiegende Neigung zum Ernst. Der Scherz aber bedingt die leichteste Erregbarkeit; daher die Masse von Fröhlichkeit und leichtem Sinn der benachbarten Völker unter einer südlichen Zone; daher die größere Anzahl ihrer Lustspiele, wie die Mehrzahl unserer Trauer- und Schauerspiele.

Die innere Heiterkeit und stille Zufriedenheit, die freilich jedem unbefangenen Gemüthe überall eigen ist, mag im Leben ausreichen; vor der Bühne muß sie sich verlautbaren. Der komische Schauspieler bedarf des lauten Zeichens, daß sein Scherz gezündet hat, oder er wird matt und träge in der Zeichnung; so wie er eine neue Schnellkraft gewinnt, wenn er die Wirkung des Scherzes wie ein electrisches Lauffeuer vernimmt.

---

Es giebt eine Gattung von Rollen, die der Schauspieler undankbare benennt und mit Mißmuth oder Nachlässigkeit spielt. Sehr mit Unrecht. Bleiben solche Rollen in der Darstellung unbeachtet, so werden sie achtungslos dargestellt. Wahre Darstellungsgabe weiß jeder Rolle irgend eine interessante Seite abzugewinnen; zu geschweigen, daß es um so verdienstlicher ist, aus einer Nebenrolle etwas zu schaffen. Gesetzt aber auch, dies sey durchaus unmöglich, so läßt sich doch un=

bedingt jede Rolle so darstellen, daß sie dem Zuschauer nirgend lästig oder störend erscheint. Hiezu bedarf es keiner großen Künstlergabe: nur guten Willen und getreues Gedächtniß. Nur dann erst wird eine solche Nebenfigur lästig, wenn auf ihrer Stirn geschrieben steht: ich will nicht spielen, man hat mich nur herausgeschickt. In der Regel pflegt man die Vertrauten und die sogenannten ehrlichen Männer undankbar zu nennen. Sie können allerdings nicht imponiren wie der Held des Stücks, oder interessiren wie die erste komische Gestalt, und — hier liegt der Schlüssel zu ihrer Verurtheilung: auf den deutschen Bühnen betrachtet man sich zu wenig als Theil zum Ganzen; wo man nicht das Ganze seyn kann, erkaltet der Eifer. Wie ganz anders ist dies auf der französischen Bühne. Mit Eifer wird jede, auch die unbedeutendste Rolle gegeben. Daher auch der Vorsprung, den der Ausländer in der gerůndeten Darstellung des Lustspiels vor dem Deutschen hat.

Und es ist ein Irrthum, daß nur die Hauptfiguren interessiren. Nicht immer kann die Hand-

lung gleich gewichtig seyn. Mit wirklichem Interesse verweilt daher der Zuschauer auch auf den Nebenrollen, als nöthigen Ruhepunkten, wenn sie ihm durch Zuvielthun nicht aufdringlich, und durch Zuwenigthun nicht störend erscheinen.

Auch die sogenannten zweiten und dritten Liebhaberrollen werden undankbar genannt; doch sind grade sie noch immer interessanter als die übrigen Hülfsrollen, denn sie verhandeln ein Thema, was den größten Theil der Zuschauer stets anspricht: die Liebe. Den Antheil der jungen Welt haben sie ausschließlich für sich; um so mehr Aufforderung, solche Rollen mit geziemender Aufmerksamkeit zu geben. Erscheinen sie in ihrer Kleidung nachlässig, in ihrem Spiele willenlos und nur wie zur Handlung geliehen, so sind sie allerdings lästige Personagen. Das sicherste Mittel, solchen Rollen Antheil zu verschaffen, ist, wenn der junge Mann überall mit Anstand erscheint; nicht mit jenem theatralischen Anstande, sondern mit Beobachtung aller Feinheiten der bessern, conventionellen Bildung. Die bloße Erscheinung

eines so gebildeten Mannes, zieht im *Leben* — wie wir wissen — schon unsern Blick auf sich; wie viel mehr auf der *Bühne*, wo wir ihn in Handlung, sey sie auch noch so unbedeutend, erblicken.

Man erzählt von *Eckhof*: ein Bauer, der zum erstenmale in ein Theater geführt war, habe, als er ihn als Hofmann mit einem andern Herrn auf die Bühne treten sah, seinen Hut ergriffen und sich entfernen wollen. Auf die Frage: wohin? antwortet er sehr naiv: der Herr (Eckhof) hat ja wohl mit dem Andern etwas Wichtiges zu verhandeln; da schickt sich's nicht, zuzuhören. — Welche Wahrheit muß in dem Auftritt Eckhofs gelegen haben, daß er *ohne Worte* eine solche Bemerkung in dem Bauer erwecken konnte. Eine solche Macht übt der richtige Anstand aus. Freilich unterstützte die damalige Kleidertracht gar sehr die Repräsentation. Das gallonirte Kleid, das ohne Chaussure und frisirtes Haar nicht getragen werden konnte, imponirte schon an sich. Die Gestalt stand so ehrfurchtgebietend da, daß sich Jedermann hütete, an den vornehmen Mann zu streichen. Wie

entgegengesetzt wirkt unsere jetzige Modetracht. Oft sind Herr und Diener der Kleidung nach nicht zu unterscheiden; gewiß ist, daß Beide den Tituskopf auf gleiche Weise in Ordnung wirbeln und unbedenklich in Stiefeln überall erscheinen. Das Letztere sollte, wenn irgend thunlich, überall vermieden werden; denn eine saubere Chaussure ist vorzüglich geeignet, eine vornehme Erscheinung zu bezeichnen.

Bei der Darstellung fürstlicher Personen ist ganz insbesondere der feinste Anstand zu berücksichtigen, weil man diesen Begriff stillschweigend mit dem Fürsten verbindet. Eine Bemerkung, die sich von selbst versteht und daher überflüssig zu seyn scheint, wenn man nicht manchmal wähnte, daß man sich eben qua Fürst, vermöge der anerkannten Superiorität, hin und wieder eine Nachlässigkeit erlauben, sich hängen lassen dürfe. Mag dies im wirklichen Leben auch Statt finden: auf der Bühne muß man in dem Fürsten unbedingt und überall ein Muster des Anstandes erblicken; denn eben dieser Anstand, nicht der Stern ist

es, der die Scheidelinie zwischen ihm und seiner Umgebung zieht. Je mehr er nun die vornehme Aussenseite mit Humanität zu vereinigen weiß, wird er sogar zuvorkommender und verbindlicher als seine Untergebenen erscheinen, und auf diese Art nicht nur Achtung, sondern Verehrung erzwingen.

Jedoch hüte man sich, in dem Bestreben nach Anstand, vor dem Air des Tänzers. Die Tanzkunst ist freilich dem Schauspieler unentbehrlich. Deshalb hatten die ehemaligen Ballette doch einen günstigen Einfluß auf die Kunst: der junge Schauspieler erwarb durch das Figuriren eine größere Herrschaft über seine Gestalt; nur dies ist von der Tanzkunst zu entlehnen. Will man sich nach Regeln verbeugen, den Arm heben ꝛc., so führt die Tanzkunst (möchte man sagen) zur schönen Herzlosigkeit.

Lichtenberg erzählt von Garrick: „Wenn „er sich mit einer Verbeugung gegen Jemanden „wendet, so sind nicht der Kopf allein, nicht die „Schultern, nicht die Füße und Arme allein be-

„schäftigt, sondern jedes giebt dazu einen gemäßig„ten Antheil in dem gefälligsten und den Umstän„den angemessensten Verhältniß her.“

Ich kann es mir bei dieser Gelegenheit nicht versagen, Wilhelm Meisters Ansichten über den Anstand hier zu erwähnen.

„Der vornehme Anstand,“ sagt er, „ist „schwer nachzuahmen, weil er eigentlich negativ „ist, und eine lange anhaltende Uebung voraus„setzt. Man soll nicht etwa in seinem Benehmen „etwas darstellen, das Würde anzeigt, denn leicht „fällt man dadurch in ein förmliches, stolzes We„sen; man soll vielmehr nur Alles vermeiden, was „unwürdig, was gemein ist, man soll sich nie ver„gessen, immer auf sich und Andere Acht haben, „sich nichts vergeben, Andern nicht zu viel, nicht „zu wenig thun, durch nichts gerührt scheinen, „durch nichts bewegt werden, sich niemals überei„len, sich in jedem Momente zu fassen wissen, „und so ein äußeres Gleichgewicht erhalten, inner„lich mag es stürmen wie es will. Der edle „Mensch kann sich in Momenten vernachlässigen,

„der vornehme nie. Dieser ist wie ein sehr wohl-
„gekleideter Mann, er wird sich nirgends anleh-
„nen, und Jedermann wird sich hüten, an ihn zu
„streichen; er unterscheidet sich vor Andern, und
„doch darf er nicht allein stehen bleiben; denn wie
„in jeder Kunst, also auch in dieser: soll zuletzt das
„Schwerste mit Leichtigkeit ausgeführt werden, so
„soll der Vornehme, ungeachtet aller Absonderung,
„immer mit Andern verbunden scheinen, nirgends
„steif, überall gewandt seyn, immer als der Erste
„erscheinen, und sich nie als ein solcher aufdrin-
„gen."

Ich habe mich oft auf Wilhelm Meisters Urtheil bezogen — er ist in jedem kritischen Falle eine Autorität. Es ist nicht füglich anzunehmen, daß dies Werk nicht jedem Schauspieler bekannt seyn sollte. Aus der gesammten schönen Literatur ist ihm kein Buch dringender zu empfehlen, als dieser Roman von Goethe. Er ist als der Catechismus für Künstler zu betrachten, und muß als solcher ununterbrochen studirt werden. Fast jedes Blatt entschleiert ihm ein Geheimniß seines

Berufs. Ich behaupte daher kühn, daß der Schauspieler, welcher nach reiflichem Studium dieses Werks, kein edlerer Menschendarsteller wird, seine Ansprüche auf den Namen eines Künstlers fahren lassen mag.

---

So wie bei Anfertigung eines Drama's die Exposition des Stücks das schwierigste Geschäft des Dichters ist, und der erste Act daher nicht selten das Grab der übrigen wird; grade so schwierig und folgewichtig ist der Anfang der Darstellung eines Schauspiels, und es bedarf von Seiten der Darsteller des größten Fleißes, um die Schwierigkeiten zu überwinden. Man sehe der Aufgabe einmal in's Gesicht. So lange der Vorhang noch zwischen Publikum und Darsteller schwebt, sind beide Theile sich durchaus fremd; er fliegt auf, und sie sollen das höchste Interesse an einander finden. Kommt uns eine ähnliche Aufgabe im wirklichen Leben vor, wie bemüht sich der zu interessirende Theil, dem andern entgegen zu kommen; keine

Miene, kein Accent wird versäumt, ihn einzunehmen, um ihm das zu Verhandelnde nach allen Richtungen deutlich zu machen. — Wie so anders verfährt man auf der Bühne! So wie der Vorhang auffliegt, fliegt das Ohr des Zuschauers heran; gewahrt er kein Entgegenkommen der Personen, oder gar Trägheit und Undeutlichkeit, so sinkt er unbehaglich zurück. Wie viel Kunst muß nun nicht der Darsteller in der Folge anwenden, und wie viel Schönheit des Dichters muß vorhanden seyn, wenn der Zuschauer wieder gewonnen werden soll. —

---

Es ist schon oft zur Sprache gebracht, daß der deutschen Oper ein großer Reiz durch den Mangel der Recitative abgehe, der durch eine fade Prosa nicht ersetzt werde. Es leidet wohl keinen Zweifel, daß das Gebiet der Oper das Gespräch gänzlich ausschließt. Der Deutsche ist indeß an Ruhepunkte der Musik einmal gewöhnt, und die ununterbrochene Bewegung des Orchesters scheint

bei ihm eine Gleichgültigkeit gegen das Ganze zu erzeugen. Da wir also den Dialog beibehalten müssen, so kommt Alles darauf an, ihn so gut als möglich zu behandeln. Ihn zu veredeln, ist zwar ein zweckmäßiges, aber nicht ausreichendes Mittel. Bekanntlich ist der Dialog der meisten Opern ungemein fade und flach. Vergebens hab' ich mich bemüht, Tankred nach Goethe, und Romeo und Julie nach Schlegels Shakespeare metrisch umzuschreiben: die Wirkung schien, mit weniger Ausnahme, unverändert. Zwei Wege giebt es, den raisonnirenden Theil der Oper erträglicher zu machen. Erstlich prüfe man Text und Prosa sehr genau: nicht selten wird nachher noch gesprochen, was vorher schon gesungen wurde. Man reduzire daher den Dialog auf so wenige Reden als möglich; das, was bleibt, sey gediegen und bezeichnend, und — werde, zweitens, von den Operisten ernstlich gelernt. Daß dies so selten geschieht, ist hauptsächlich Ursache, warum der Dialog der Oper zwiefach lästig erscheint. Oft ist man mit dem Inhalt kaum bekannt, geschweige

mit den Worten, die dann aus dem Stegreif ersetzt werden *). So erhält der Zuhörer kaum ein Gerippe der Handlung, die er gewöhnlich aus dem Ganzen nur errathen muß. Der Einwurf, daß der rhetorische Theil der Oper nur Nebensache, und der musikalische einziger Endzweck sey, gilt nur im Conzert und ist durchaus ungültig auf der Bühne. Hier ist der Sänger nicht nur zur Musik, sondern auch zur möglichst vollkommenen Ausführung der Handlung verpflichtet; denn durch die Rolle gehört er in die Kategorie des darstellenden Künstlers. Wie sehr der rhetorische Theil der Oper durch werthvollen Vortrag gehoben werden kann, hat unter Andern die verewigte Schick bewiesen.

Mit der Einführung der Recitative würde die Klage über Vernachlässigung des Dialogs gehoben seyn; denn der Sänger ist gezwungen, sie zu lernen, wenn er sich nicht sichtbare Blöße geben will.

*) Man lese hierüber Klingemanns treffende Erklärung in seinem: Natur und Kunst, Seite 43.

Es ist nach und nach Mode geworden, den Namen Gott, auf eine durchaus unstatthafte Weise, im Lustspiel zu gebrauchen. Sollte man es glauben, daß dieser Name oft einige funfzigmal in ein paar Akten genannt wird! Dieser Mißbrauch ist um so tadelnswerther, da man durch den Ausruf einen komischen Ausdruck bezwecken will. Ein großer Künstler hat, wie mir's scheint, das Vorbild dazu gegeben. Wer erinnert sich nicht in so vielen seiner unnachahmlichen komischen Rollen der Exclamationen: O du Gott! — O Herr Gott! — Sagen Sie mir um tausend Gottes willen rc. Abgesehen, daß dies in eine Manier ausartete; so sind diese Ausrufungen schon an sich auszumerzen, weil sie — vorzüglich im Munde seiner Nachahmer — das Sittlichkeitsgefühl verwunden. Mir ist im Lustspiel noch kein Fall vorgekommen, wo sich dieser Ausruf nicht mit einem weit zweckmäßigeren Beschwörungsworte vertauschen ließe.

Die Fertigkeit: schnell mit den Kleidern zu wechseln, ist eine Eigenschaft, die auf der Bühne unerläßlich ist. Wenn Rollen einen solchen Wechsel erfordern, so muß der Darsteller bei dem Studium derselben besondere Rücksicht darauf nehmen. Kann er nicht ein Mittel erfinden, die schwierigste Umkleidung schnell zu bewerkstelligen, so wird man, wenn er wieder erscheint — vielleicht die Sorgfältigkeit seines Putzes noch bewundern — aber die Theilnahme an dem Stück und an seiner Rolle wird durch eine zu ungebührliche Pause zwischen den Akten bedeutend geschwächt, wenn nicht ganz erloschen seyn. Das Lustspiel vollends verträgt keine große Zwischenräume. Das leichte, stets regsam bewegliche Spiel duldet nirgends einen Halt. So wie das kleinste Stäubchen den Mechanismus eines Uhrwerks hemmt: so wird die Wirkung des Lustspiels durch die kleinste Störung vernichtet. Alles kommt darauf an, den Zuhörer bis zum Schluß in einer fröhlichen Laune zu erhalten, ihm keine Zeit zur Reflexion zu verstatten. Macht er sie hinterher, so darf man auf die billigste

rechnen. Iffland bewilligte nicht mehr als fünf Minuten zu der schwierigsten Umkleidung. Schröder pflegte zu sagen: „der Anzug hat mich nie „geängstigt; wohl aber die Ausführung meiner „Rolle.“

---

Ich rathe jedem Schauspieler, sich dann und wann dicht vor die Bühne zu stellen (hinter das Orchester), und von diesem Standpunkt aus einer Vorstellung zuzusehen. Er wird erstaunen, wenn er die hellbeleuchteten Gestalten so nahe vor sich sieht und ihr Aeußeres bis in's kleinste Detail mustern kann. Wer diese Erfahrung nie mit Reflexion gemacht hat, und täglich selbst oben auf der Bühne steht, täuscht sich leicht über den Grad der Entfernung vom Publikum; er erlaubt sich nicht selten Vernachlässigung des Spiels wie des Anzugs, wähnend, man würde unmöglich dergleichen kleine Verstöße von unten bemerken können. Dahin gehört denn auch das Plaudern unter sich bei Pausen, oder wohl gar ein Späßchen nach der Cou=

lisse hin getrieben. Wie auffallend und widrig sind diese Allotria, wie zerstören sie jede Täuschung für den, welcher der Bühne nahe steht. Der Ernst heiligt die Kunst.

---

Die Rolle des Hamlet war seit vielen Jahren mein Lieblingsstudium. Deßungeachtet ward mir der Charakter des Oldenholm erst ganz verständlich, als ich ihn in spätern Jahren mit dem Hamlet vertauschte. Ein Beweis, daß wir doch in die Rolle tiefer dringen, die wir spielen, als in die Rollen der Umgebungen. Viele Geschäftsverwandte werden glauben, daß dem auch so seyn müsse. Nein, der Schauspieler muß alle Rollen des Stücks so genau studiren, wie die seinige. Der Unterschied besteht bloß darin, daß er die seinige auswendig lernt. Wenn wir die Menschen nicht genau kennen, mit denen wir umgehen, so werden wir von ihnen betrogen. Geschieht dies im Leben, so bezahlen wir diese Erfahrung. Geschieht es auf der Bühne, so muß sie das Publikum

bezahlen; denn es ist um die Wahrheit der Handlung gebracht.

---

Bewahrt sich der Schauspieler in jeder Rolle, auch in der leidenschaftlichsten, die Herrschaft einer ruhigen Seele, so ist er im Geheimniß wahrer Menschendarstellung. Ruhe der Seele ist das Produkt des Verstandes, und diese geistige Wache schirmt gegen jeglichen Verstoß. Nur erschwert die Eigenliebe zu oft die Herrschaft des Verstandes; sie läßt selten zu einer ganz ruhigen Betrachtung kommen. Man ist mehr darauf bedacht, zu geben (etwas selbst hervorzubringen), als zu empfangen (von dem Eindruck, den das Stück und das Spiel der Umgebung auf uns macht); denn nur diese Eindrücke müssen die Darstellung bestimmen. Werden sie überhört, nicht beachtet, so muß Unzusammenhang in das Spiel kommen. Dies Empfangen verhält sich zum Geben, wie Ursache zur Wirkung. Moritz sagt: „Der Darstellungstrieb muß sich dem ruhigen Ein-

„druck unterordnen und die glücklichen Momente „abwarten; dazu gehört eine große Kraft der Seele, „die in dem Augenblick immer wachsam seyn muß, „daß, über das Verlangen nach der schönen Dar„stellung, die Wahrheit der Empfindung nicht ver„loren gehe, und wiederum über das Vergnügen „an der Wahrheit der Empfindung selber, die Dar„stellung nicht vergessen werde."

Daher pflegen solche Schauspieler, wovon eben die Rede war, einen Monolog besser vorzutragen, als ein Mehrgespräch.

Ruhe der Seele, die jede wahre Darstellung bedingt, ist auch nach Kants Urtheil über das Schöne, erprobt. Heg' ich (nach ihm) bei dem Anschauen eines Gemäldes den Wunsch, es zu besitzen, so ist mein Schönheitsurtheil nicht mehr rein; es ist vom Interesse bestochen. Dies auf den Darsteller angewandt: wenn ich mit ungemessener Leidenschaft eine Rolle vortrage, so spricht sich meine Liebe für dieselbe aus, ohne Rücksicht auf das Ganze. Ich möchte mich gern in ihr vernehmen lassen. Der Darsteller will sich

selbst nur gefallen. Dieser Egoismus, so subtil er auch ist, wird doch stets die Schönheitslinie überschreiten. Was Moritz von dem Dichter sagt, gilt auch von dem Schauspieler. „Wer nun „aber," sagt er, „eine solche Ruhe der Seele be„sitzt, bei dem fehlt es gemeiniglich an Darstel„lungstrieb oder Kraft, und wer diese hat, bei „dem findet sich selten der erforderliche Grad von „Ruhe der Seele."

---

Verkünstelung und Uebertreibungen sind die wahre Scylla und Charybdis für den Menschendarsteller. Wer durch diese Klippen mit Besonnenheit zu schiffen weiß, dem ward die ächte Weihe der Kunst.

---

Wenn man die Legion von Anforderungen an den Schauspielkünstler überblickt, so ergiebt sich sichtbar die unendliche Schwierigkeit seines Geschäfts. Mit Recht verzweifelte die Dümesnil an

demselben, als sie zwanzig Jahre die Rolle der Merope mit Ruhm gespielt hatte und doch nicht gegen Voltaire's Sarkasmen geschützt war. Er fand, daß diese Actrice nicht Nachdruck und Feuer genug in ihre Scene mit Polifant legte, und marterte die arme Künstlerin durch alle Tonarten, ohne befriedigt zu werden. Endlich verlor sie die Geduld und sprach: „Il faudroit avoir le diable au corps, pour attraper le ton que vous voulez." — „Oui, oui, Mademoiselle," antwortete Voltaire, „pour exceller dans un art quelconque, il faut avoir le diable au corps." Ist dieser Teufel nicht ein gutmüthiger spiritus familiaris, so wird er auch nicht aushelfen können. Ich möchte daher lieber sagen: um es in der Kunst weit zu bringen, sey die Geduld unerschöpflich. Wird sie treu geübt und erwägt man dabei die Unsicherheit des Lebenspfades, auf dem der Künstler wandelt, so dürften unbezweifelt mehr Dornen als Rosen darauf zu finden seyn.

Möchten junge Enthusiasten, die von einem

unüberwindlichen Hang zum Theater träumen, dies nicht übersehen. Neigung verbürgt noch kein Talent zur Kunst, Freude daran nicht Genie, Eifer dafür nicht Fleiß, Alles zusammen genommen noch nicht Beruf, und darum steht sich's besser vor als auf der Bühne.

---

## Zum Schluß

noch einige Bemerkungen über den scenischen Mißbrauch der Bühne: die häufigen, geräuschvollen und störenden Verwandlungen, auf welche die Dichter (mit wenigen Ausnahmen) selten oder gar nicht Rücksicht nehmen. Es giebt kein gewaltsameres Mittel, den Zuschauer aus der sinnigen Contemplation zu reißen, als solche öffentliche Verwandlungen. Daß ein Garten sich in einen Wald, und umgekehrt, verwandelt, möchte hingehen, und solche Verwandlungen sind bei der Construction der deutschen Schauspiele nicht zu vermeiden. Aber wenn eine unsichtbare Hand Tisch und Stühle herauszaubert, oder wenn gar Bäume, Lauben und Denkmäler auf Wagen gefahren kommen, so wird die Phantasie des discretesten Zu=

schauers auf eine widrige Weise gestört; Belächeln und Mißmuth sind unvermeidlich. Dieser Mißmuth überträgt auf die nächste Scene unfehlbar seinen Einfluß. Der Dichter ist es also, der zunächst dafür büßen muß; und diese Ansicht — sollt' ich meinen — müßte jeden Autor bestimmen, darauf die sorgfältigste Rücksicht bei dem Entwurf seines Schauspielplans zu nehmen. Bei den Franzosen ist es bekanntlich unwandelbare Regel, während eines Acts die Scene nicht zu verwandeln; und es ist durchaus nicht abzuläugnen, daß diese, von außen ungestörte Ruhe, den wohlthätigsten Einfluß auf die Handlung hat. Aus diesem Grunde, nicht aus dem, dem Ausländer anklebenden, engen Begriff über Raum und Zeit, ist es unsern Dichtern nicht dringend genug zu empfehlen, öffentliche Verwandlungen, so viel nur immer möglich, zu vermeiden. Desgleichen alle pomphaften Aufzüge, Volksgetümmel und Schlachten, wenn nicht unmittelbar das Wesen ihres Drama's darauf beruht. Dienen solche Bilder zu nichts weiter, als den äußern Glanz einer Bühne

zur Schau zu stellen, oder den Haufen anzuziehen; so sind sie durchaus unstatthaft. Auch ist es eine leere Täuschung, einem Stücke durch solche Parade vermehrtes Interesse zu gewinnen. Grade umgekehrt: liegt in dem Stoffe selbst kein Zauber, so fliegt der äußere Glanz vorüber wie ein Bild im Guckkasten. Doch bei diesem ist dafür gesorgt, daß sogleich ein Prachtschaustück auf eine andere Manier vorüber fliegt; nicht so auf der Bühne: der ernste, oft einfache Gang der Handlung folgt auf die Parade; und ist dieser nicht anziehend, so erklärt der Haufen das Stück für schlecht, bis — auf die Parade.

Was hat man seit dem letzten Jahrzehend nicht alles auf die Bühne gebracht! Was tummelt sich da durch einander! Götter, Engel, Teufel, das ganze Thierreich fast bis zum Kolibri, Seegefechte, brennende Städte, Bombardement, förmliche Cavallerieangriffe, also Trupps von Pferden, sogar Hunde. Ein Neuling dürfte das Theater für eine Noaharche halten, in welcher, wie man weiß, ein Exemplar von Allem was da

kreucht und fleucht vorhanden war. Ein solcher Unfug vernichtet die eigentliche Tendenz der Schauspielkunst. Alle Grenzen und Verhältnisse sind aufgehoben. Die Darsteller erscheinen neben den Bestien winzig klein, und wer hätte noch Aufmerksamkeit für eine psychologische Entwickelung des Spiels, dessen zarter Anschlag verstummen muß, wie Philomele im Hain bei dem leisesten Geräusch. Dichtung und Schauspielkunst sind auf diese Weise im eigentlichen Sinne unter die Füße getreten.

Soll ein solches Chaos ferner auf den deutschen Bühnen herrschen, so thut es Noth, die Construction der alten griechischen Bühne wieder einzuführen, die bekanntlich in drei Abtheilungen zerfiel: die Orchestra, wohin der Chor mit Gesang und Tanz verwiesen war; einige Fuß höher, die Scena, worauf die eigentlichen Schauspieler handelten, und hinter dieser, wiederum erhöht, ein dritter Schauplatz: Theologeion, oder Himmelsbühne, wo ausschließend nur Götter auftraten. Jetzt würde manche deutsche Bühne noch einer

Bayerische Staatsbibliothek München

vierten Abtheilung bedürfen: für das liebe Vieh.

Doch hat es hoffentlich damit keine Noth. Jene Lärmepoche hat sich so ziemlich überlebt; der bessere Geschmack wird das Feld behalten. Wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist der Wendepunkt in der dramatischen Literatur erschienen. Eine zusammengebrauete Rührung und ein mattes Verslein reichen nicht mehr aus. Die Entdeckung ist gemacht, daß das nicht überall das Rechte war, welches uns diejenigen Dichter gaben, die seit einigen zwanzig Jahren den Markt der Bühne fast ausschließlich besaßen. Es fragt sich, ob das das Rechte seyn wird, was wir an die Stelle des Alten erhalten werden, und ob uns eine zu weit getriebene Subtilität in Geschmackssachen jemals zum Genuß gelangen läßt.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

## Druckfehler:

Seite 14. In der 18ten Zeile, statt: Darstellungskreis, lies: Darstellungstrieb.

— 18. In der 21sten Zeile, st. soll, l. sollen.

— 49. In der 12ten Zeile, st. bestimmter, l. schlimmer.

— 57. In der 1sten Zeile, st. demnach, l. dennoch.

## Druckfehler:

Seite 14. In der 18ten Zeile, statt: [illegible], lies: [illegible].

— 18. In der [illegible] Zeile, st. [illegible], l. [illegible].

— 96. In der [illegible] Zeile, st. [illegible], l. [illegible].

— 85. In der [illegible] Zeile, st. [illegible], l. [illegible].

HEINSICH
Buchbinderei
Rottenburg/L

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schmidt, Friedrich Ludwig,

Dramaturgische Aphorismen

Bd.: [1]

Hamburg (1820)

L.eleg.g. 357 b-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574621-4